

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A PAISAGEM NAS ARTES VISUAIS: DE
FRIEDRICH A VERTIGO (Alfred Hitchcock).**

Uma história cultural do olhar.

Vítor Manuel dos Santos Gomes

Doutoramento em Belas-Artes

Especialidade de Ciências da Arte.

Tese orientada pela Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares e pela

Professora Doutora Maria Céu Tereno

Especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor

ANO 2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A PAISAGEM NAS ARTES VISUAIS: DE FRIEDRICH A VERTIGO
(Alfred Hitchcock).**

Uma história cultural do olhar.

Vitor Manuel dos Santos Gomes

Orientador(es): Prof. Doutora Cristina Azevedo Tavares
Prof. Doutora Maria Céu Tereno

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte.

Júri:

Presidente: Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte, membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (nomeado por Despacho do Senhor Vice-Reitor, datado de 21 de abril de 2017, no uso de competências delegadas).

Vogais:

- Doutor Manuel Francisco Soares do Patrocínio, Professor Auxiliar com Agregação da Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora. (1º arguente);

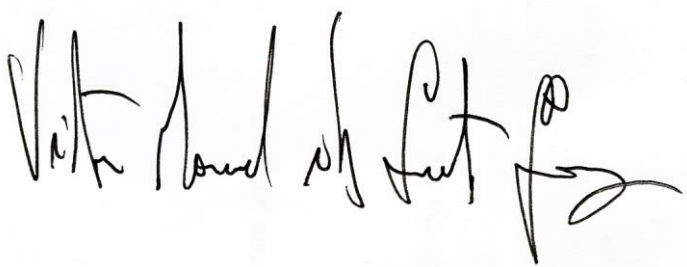
- Doutora Prudência Maria Fernandes Antão Coimbra, Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (2º arguente);
- Doutora Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Maria do Céu Simões Tereno, Professora Auxiliar da Escola de Artes da Universidade de Évora (orientadora);
- Doutora Cristina Maria de Sousa Azevedo Tavares, Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientadora).

ANO 2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Vitor Manuel dos Santos Gomes, declaro que a tese de doutoramento intitulada “*A PAISAGEM NAS ARTES VISUAIS: DE FRIEDRICH A VERTIGO (Alfred Hitchcock). Uma história cultural do olhar.*”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Vitor Manuel dos Santos Gomes', with a stylized flourish at the end.

Lisboa, 23 de junho de 2017.

RESUMO

No início do século XXI, assiste-se ao reitar do interesse pela paisagem entendida enquanto figuração de um sistema artístico, cultural, social e estético que pode e deve fundamentar uma história cultural do olhar.

Os artistas citados no título poderão ser considerados os balizadores históricos do tema a estudar, pois caracterizam um tempo e uma *paisagem histórica*.

O nosso território de pesquisa consiste nas artes visuais e o fio condutor é a temática da Paisagem.

Com esta tese pretendemos pensar, investigar, interpretar e convidar a uma reflexão sobre as diferentes dimensões contidas na temática artística, cultural e estética da Paisagem nas Artes Visuais. Para a pesquisa e levantamento, serão adotados métodos que têm a ver com o trabalho e pesquisas desenvolvidos por artistas, filósofos e teóricos do século XX e do século XXI.

Podemos designar alguns aspetos e dimensões do conceito de paisagem que nos interessa investigar para a configuração da tese. Assim teremos: a paisagem como categoria de relacionamento com a arte, em que a experiência e a observação são premissas prioritárias da sua condição; a paisagem como discurso crítico, herdeira de uma longa tradição em que se revestiu de estatutos muito diversos, pois a paisagem pode servir como espelho de valores, crenças, opiniões, ideias de uma época. Na contemporaneidade ela convoca aspetos ambientais e ecológicos completamente novos; A paisagem com relevância estética, a paisagem encarada como entidade dinâmica que apela a uma atitude estética; A paisagem como projeto artístico.

Os conceitos referidos, bem como certos princípios orientadores e respetivas matrizes metodológicas, abordam os domínios: do pensamento, da fruição estética e artística da paisagem.

Palavras-Chave:

Paisagem, Artes Visuais, Pintura, Cinema, Estudos Visuais

ABSTRACT

In the early twenty-first century, there has been the interest of the landscape understood as a figuration of an artistic, cultural, social and aesthetic system that can and should support a cultural history of the gaze.

The artists mentioned in the title can be considered the historical theme of benchmarks to study because feature a time and a historical landscape. Our area of research is in the visual arts and the common thread is the theme of landscape.

With this thesis we intend to think, investigate, interpret and invite reflection on the different dimensions contained in the artistic subject, cultural and aesthetic landscape in the Visual Arts. For research and survey methods will be adopted that have to do with work and research developed by artists, philosophers and theorists of the twentieth century and the twenty-first century.

We can designate some aspects and landscape dimensions of the concept that interests us to investigate the thesis configuration. Thus, we have: the landscape as relationship category with art, in which experience and observation are priority premises of their condition; the landscape as critical discourse, heir to a long tradition in which overlaid it with very different statutes, because the landscape can serve as a mirror of values, beliefs, opinions, ideas of an era.

In contemporary times, it calls environmental and ecological aspects completely new; the landscape with aesthetic relevance, the landscape seen as a dynamic entity that calls for an aesthetic attitude; the landscape as an artistic project.

The mentioned concepts, as well as certain guiding principles and respective methodological matrices, address the domains: of the thought, the aesthetic and artistic fruition of the landscape

Key Words:

Landscape, Visual Arts, Painting, Cinema, Visual Studies.

Gostaria de agradecer, a Inês Barreiros, Sílvia Mourato e José Maria Luz, pelo apoio prestado, à minha família, aos Presidentes do Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento da Universidade de Évora. Ao meu colega de Curso de Doutoramento Joseph Rodrigues, à Professora Doutora Maria João Ortigão e ao Professor Doutor Eduardo Duarte cujos comentários e conselhos nas apresentações do Curso de Formação Avançado foram sempre úteis e pertinentes. *Last but not the Least* à minha coorientadora, Professora Doutora Maria do Céu Tereno, por constante amparo e auxílio prestado no meu percurso académico e pelo inultrapassável apoio nesta Tese, e à Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares pelo inexcedível apoio, bondade e orientações cedidas durante a supervisão desta Tese.

“«Já aqui estive antes», disse. Já ali estivera; primeiro, com Sebastian, há mais de vinte anos, num dia de junho sem nuvens, quando os valados se embelezavam com as rainhas-dos-prados e o ar se carregava com todos os aromas de Verão; era uma dia de esplendor peculiar e, apesar de ali ter estado tantas vezes, em tão diferentes estados de espírito, foi a essa primeira visita que o meu coração regressou nesta última”

Evelyn Waugh, *reviver o Passado em Brideshead*

Esta Tese é dedicada à memória do meu pai que partiu para paisagens distantes durante a realização da mesma.

Índice

Resumo	4
Agradecimentos	6
Dedicatória	7

Introdução	12
-------------------	----

Capítulo I

O retorno à Paisagem	30
1.1 Considerações iniciais	31
1.2 Abordagens multidisciplinares da paisagem	33
1.3 A paisagem como género na Pintura	54
1.4 Kenneth Clark e a Paisagem na Arte	67

Capítulo II

De Friedrich a Kiefer: A Paisagem na Pintura.	80
2.1 Considerações iniciais	81
2.2 A Temática da Paisagem na Pintura do séc. XIX	83
2.2.1 O Sublime o e Pitoresco	86
2.2.2 Constable e Turner.	95
2.2.3 Caspar David Friedrich	100
2.2.4 ‘ <i>La Revolution Française</i> ’	103
2.2.5 <i>Quelle est la critique?</i>	111
2.2.6 A fuga para a Floresta: Os pintores de Barbizon	121
2.2.7 A linguagem das árvores: Corot	131
2.2.8 ‘ <i>Déjeuner sur la ville</i> ’	134
2.2.9. A nova paisagem: a Cidade	141
2.3 O Naturalismo em Portugal	159
2.3.1 Gosto versus Estética	161
2.3.2 Cinco Artistas em Sintra	168
2.3.3. Bolsas em Paris	171
2.3.4 Pousão e Malhoa	178
2.3.5. Quem és tu?	181

2.4 <i>The lost moment</i> : Novos “murmúrios” na Paisagem...	186
2.4.1 O Verde instantâneo: Aspetos da paisagem na pintura do século XX	188
2.4.2 Barnett Newman e a legitimação da Arte americana nas ‘Paisagens primitivas’.	205
2.4.2.1 Epílogo <i>On Newman</i>	207
2.4.3 Esplendor na Relva	211
2.4.4 O Regresso à Pintura.	215
2.5 Considerações finais: Paisagem versus Realidade	225
 Capítulo III	
<i>Always green, ever living. O Cinema e a Paisagem</i>	238
3.1 Considerações iniciais	239
3.2 O Cinema é Paisagem: Cartografias	244
3.2.1 “Take One”: Definição de paisagem	246
3.2.2 “Framing” a paisagem	248
3.2.3 Tipologia de perceções da paisagem	253
3.2.4 Paisagens de mapeamento cinematográficas	256
3.2.5 Nação e estética	257
3.3. Entre a configuração espacial e a paisagem no cinema	266
3.3.1 Cenário cinematográfico versus paisagem	269
3.3.2 Autonomia e interpretação	277
3.3.3. Cinema e a "paisagem autónoma”	282
3.3.4 A Paisagem é intencional	288
3.3.4.1 A paisagem nos sonhos de Akira Kurosawa.	291
3.3.4.2 O Teorema da Paisagem em Pasolini.	301
3.3.4.3. L'avventura versus Blow-up.	
Paisagens em Antonioni	303
3.3.4.4. A Paisagem indiferente de Jean-Luc Godard	313
3.3.4.5. Manuel de Oliveira e a paisagem como tragédia	317
3.3.5 A Paisagem do espectador, ou a paisagem "impura"	331
 “Planos Finais” - Conclusão	336

Referências Bibliográficas	343
Créditos fotográficos	379
Filmografia	399
Anexos	414



Fig. 1
Pierre-Auguste Renoir, *Os Montes à volta da Baía de Moulin Huet, Guernsey*, 1883.

Introdução

A escritora dinamarquesa, Karen Blixen, abriu as suas memórias dos seus 17 anos no Quênia com as já icónicas palavras:

“Tive uma fazenda em África, no sopé das Ngongo (...)

(...) A situação geográfica, e a altitude combinavam-se para criar uma paisagem inigualável... Era África destilada por dois metros de altitude, a essência forte e depurada de um continente. As cores eram secas e queimadas, como as cores da cerâmica. As árvores tinham uma folhagem leve e delicada, com uma estrutura diferente da Europa; não crescia em arcos nem em cúpulas, mas em camadas horizontais, fazendo com que as árvores solitárias e altas se assemelhassem a palmeiras ou conferindo-lhe um ar heroico e romântico de galeras de velas desfraldadas e à orla da floresta uma estranha aparência, como se toda ela vibrasse ligeiramente. Sobre a relva das vastas planícies havia velhas árvores dispersas, retorcidas e espinhosas, e a erva era aromática como o tomilho e a murta (...)

Todas as flores que se encontravam nas planícies ou nas trepadeiras e lianas da floresta eram minúsculas como flores dos prados (...) os panoramas eram imensamente vastos e tudo o que se avistava evocava grandeza, liberdade uma nobreza inigualável. A principal característica da paisagem, e da vida que nela se vivia, era ar... O céu raramente tinha uma tonalidade mais forte do que o azul-pálido ou lilás, com uma profusão de nuvens imensas, imponderáveis, em constante mutação, acauteladas ou parecendo vogar, mas era sempre de um azul vigoroso que, a uma curta distancia, tingia as cordilheiras e os bosques de um azul-escuro intenso.”¹

Mais do que um livro de memórias da autora, este livro é uma homenagem a todo um continente. Karen Blixen descreve detalhadamente os hábitos, as culturas e os rituais dos Somalis, dos Massais e dos Kikuyus, assim como o colonialismo inglês na África Oriental, tanto numa perspetiva institucional como social. A obra também é um retrato de um modo de vida em comunhão com a natureza, a paisagem e com aquilo que há de mais primitivo na humanidade

Além do imediatismo sensorial de uma lembrança como esta, a paisagem

¹ In BLIXEN, Karen, *África Minha*, Clube do Autor, Lisboa, 2011. P. 11-12.



Fig. 2, Frame, *Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985.



Fig.3, Frame, *Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985.

também nos pode fornecer uma série de categorias refletidas que podem caber como modelos perante a nossa comunicação com a natureza. Todos temos alguma recordação ou alguma memória visual ligada à paisagem nas nossas vidas como a de Karen Blixen. Normalmente essas memórias - deslocam-se da cidade para fora - consistem em experiências sensoriais em parques, nos subúrbios, nas florestas, em lagos, nas costas, nas montanhas, no deserto, *ad infinitum*. Estas categorias naturais permitem que o nosso sentido de percepção e de reorganização descubram etapas sequenciais.

A noção de "olhar" em torno da qual a tese é construída levou a implicação, de seção em seção e através do tempo, que a paisagem na arte deve ser entendida como um meio de transmitir uma certa visão ou consciência do mundo natural e como a forma de dar substância a esta impressão que paira sobre a consciência dessa visão. Segue-se que o papel e o funcionamento da memória, precisam ser extraídos de forma mais explícita.

A memória é antes de tudo uma faculdade: uma que, nas palavras de Santo Agostinho no seu diálogo. *De magistro*², nos permite falar de "*coisas que pensamos e sentimos*". Ao comunicar a lembrança, a contemplação mental permite que o que agora já não está mais presente nos nossos sentidos sirva de base para o reconhecimento de uma experiência compartilhada. Essa forma falada de imagens "produzida nos salões da memória" leva, portanto, um carácter de veracidade para os outros.

A relação entre a memória, como um repositório de imagens permeando a consciência e a transmissão e reconhecimento de sentimentos tem importantes implicações nesta reflexão. A maneira como o mundo físico é tratado, como se regista visualmente e assume o seu poder visual é profundamente relevante para o manuseio dos materiais da paisagem na arte. Os termos da relação permitem que a experiência seja captada num sentido de primeira ordem. Isso acontece através dos próprios processos de representação que constituem a faculdade da memória e não como um subproduto psicológico das percepções e pensamentos ligados a essa experiência.

A memória do "olhar" é ao mesmo tempo construída social e culturalmente, que ela reúne e coloca em primeiro plano quando é necessário. Ao lidar com os elementos pictóricos e sensoriais separados uns dos outros no tempo, também é essencialmente

² In *De Magistro*, St. Agostinho, Editora Vozes, S. Paulo, 1994.

uma operação social que define como eles vão juntos, ou o que eles têm em comum, e então o que permite que esses dados sejam recuperados numa retrospectiva visual. É igualmente numa base culturalmente partilhada que a nostalgia do lugar, das paisagens e do passado implica um retorno em direção a um estado anterior da existência, marcado por um papel comum e lembrado, que nos é dado pela natureza.

Escrever sobre a paisagem pode ser como uma “pintura na tela”, na medida em que a memória é usada criativamente em ambos os casos - para evocar algo que não está mais diante dos olhos.

Uma introdução a esta tese deve, em primeiro lugar, justificar o seu título: *A Paisagem nas Artes Visuais: de Friedrich a Vertigo (Alfred Hitchcock)*. Pretende-se uma visão “renovadora” da paisagem nas artes visuais que permita ou revele o seu denominador comum à pintura e ao cinema, áreas que serão abordadas nesta investigação, e principalmente identificar uma história cultural do olhar através da paisagem. Esse denominador comum define ou redefine a natureza desta temática. Os artistas citados no título poderão ser considerados os balizadores históricos do tema a estudar, pois caracterizam um tempo e uma *paisagem histórica*. O resultado é uma tese que interpreta uma visão sobre a paisagem nas artes visuais, de uma relação do cinema com a fisicalidade do nosso mundo e como o cinema nos ajuda a construir uma ideia e um olhar de paisagem.

Este estudo pretende relançar mais “olhares” sobre a temática da Paisagem nas artes visuais. Existindo já várias dissertações académicas em Portugal onde a paisagem é abordada centralmente, lateral ou transversalmente, pretendemos contribuir para um estudo renovador, original e que coloque questões contemporâneas a esta temática. Sem pretender sermos pretensiosos ou “impertinentes”, gostaríamos que esta investigação fosse uma espécie de “ramo distante”, contemporâneo, de ideias que foram abordadas (e “plantadas”) por Kenneth Clark, na sua *A Paisagem na Arte*, e que estiveram na origem de estudos contemporâneos tão pertinentes como a *Landscape in Western Art* de Malcolm Andrews ou o *Landscape and Power* de Mitchell.

No início do século XXI, assiste-se ao reitar do interesse pela paisagem entendida enquanto figuração de um sistema artístico, cultural, social e estético devido,

em parte, a um cuidado e preocupação crescentes com questões associadas aos riscos ambientais que corremos e, conseqüentemente, a uma maior importância conferida ao tema da ecologia.

A atual condição de crise faz com que o que era até agora invisível se torne radicalmente aparente, tornando assim patentes as nossas preocupações com as questões da morfologia, da ecologia e da estética da paisagem. Sobre a paisagem geram-se então expectativas como se esta fosse a chave que permitisse a resposta a muitas questões de gestão do espaço e das atividades que nele se desenvolvem, certamente devido ao potencial de integração que oferece.

Os filósofos têm introduzido novas ideias e trazem uma nova luz sobre o fenómeno da paisagem. Também um novo tipo de estudos que parte de uma visão interdisciplinar onde se relacionam a linguística, a geografia, a história, a sociologia, a arquitetura, a arte, o cinema, os estudos visuais e a literatura, entre outras várias disciplinas, está a abrir novas vias ao conhecimento sobre um tema que aparece cada vez mais pluridisciplinar, e complexo.

O interesse pela paisagem é cada vez mais alargado, decorrendo da multifuncionalidade que lhe é inerente. A paisagem, capaz de responder às mudanças ao longo do tempo, às transformações, adaptações e sucessões, surge como a única entidade capaz de se adaptar à abertura, indeterminação e mudança exigidas pelas condições urbanas e políticas de hoje.

Com esta análise queremos e desejamos uma reflexão sobre as diferentes dimensões contidas na temática da paisagem nas artes visuais, artística, cultural e estética. Para a pesquisa e levantamento, serão adotados métodos que têm a ver com o trabalho e pesquisas desenvolvido por artistas, filósofos e teóricos do século XX e do século XXI.

O nosso território de pesquisa pretende abordar as artes visuais (pintura e cinema) e o “olhar condutor” é a temática da Paisagem. Ao conceito de paisagem é inerente uma multifuncionalidade histórica, que se associa desde sempre aos conceitos e às práticas artísticas, estéticas e da produção cultural. Esta polivalência modificou-se

com o movimento moderno. A complexidade do conceito de paisagem destaca-se por ser uma realidade multifacetada, permitindo um largo espectro de definições e aproximações largamente determinadas pela abordagem e especialidade de quem o utiliza e é cada vez mais objeto de múltiplas questões, interpelando-nos a um saber multidisciplinar e a uma transversalidade de olhares.

Importa referir que esta investigação não é uma história da paisagem na arte, não é uma história das relações da arte com a paisagem, mas é um contributo para avaliar a aproximação entre a arte e a paisagem, e principalmente como olhamos para e através dela. As ideias contribuidoras para esta tese não podem ser chamadas de “navegadoras ou exploradoras” de si mesmas. Existentes como ideias dos “territórios” cinematográficos, artísticos, culturais, visuais que descrevemos aqui, são vistas mais corretamente como desbravadoras ou guias, que possuem um conhecimento único e experiência dos vários conhecimentos que percorrem esta tese. Como pensadores, atuámos em remover os adicionais, mais como mapa-fabricante destas terras visuais, que são habilmente vistoriados por outras análises teóricas

A estrutura do trabalho encontrou uma divisão adequada em três partes, a primeira, reservada à análise de definições e ideias catalisadoras para o pensamento sobre a paisagem, a segunda um percurso histórico-artístico e simultaneamente visual sobre a contribuição da paisagem para a história da arte nos últimos séculos e finalmente uma terceira parte, onde analisamos a relação da paisagem com o cinema e definimos um argumento para uma configuração de uma história cultural sobre um olhar de paisagem.

As três partes articulam-se entre si por uma lógica inicial de separação das entidades vitais da tese — a paisagem, a arte, o cinema— que evolui, depois, para uma lógica de reunião dos pólos considerados, ou seja, uma construção de um olhar de paisagem. O tema apresenta uma condição centrífuga a que se tentará dar uma orientação centrípeta de capítulo a capítulo.

Os capítulos I e II, respetivamente intitulados “*O retorno à Paisagem*” e “*De Friedrich a Kiefer: A Paisagem na Pintura*”, constituem os fundamentos que sustentam a reflexão posterior ao construir uma reflexão sobre um “Olhar de Paisagem” ou uma

história cultural através desse olhar, nos domínios enunciados, ao condensar a informação e as principais perspectivas de investigação abertas sobre estes temas, inscrevendo-os num âmbito interdisciplinar. Estes dois capítulos procuram ainda mostrar o interesse crescente por estas matérias, quer no âmbito da pesquisa teórica, quer no interior da prática artística, quer, ainda, num campo mais extenso em que se reconhece um interesse generalizado da sociedade pela paisagem. As razões que explicam tal interesse serão também debatidas.

No capítulo III, que evolui cronologicamente, sentir-se-á a transição de um paradigma em que a paisagem define um olhar, percorrendo a relação entre o cinema, pintura e cinema, até chegar aos vários cinemas nacionais que ilustram o que escrevemos.

Para clarificar as circunstâncias e o contexto de paisagem em que o cinema a insere, apresenta, e principalmente como é recebida, o capítulo III estabelece uma tipologia de perceções, em função de critérios conceptuais, organizativos e formais. O último subcapítulo do capítulo III faz a recensão da problemática que emerge da análise desses casos, o que lhe confere um carácter de conclusão. Por este motivo, a última parte é preenchida por Considerações Finais que fazem uma leitura global do trabalho empreendido e perspetivam hipóteses de continuidade.

Cada capítulo envolve considerações de natureza metodológica exigidas, em particular, pela dimensão teórica, visual, poética e historiográfica dos capítulos I e II, e pela necessidade de explicitar os critérios que levaram ao estabelecimento de tipologias e à seleção de casos de estudo, no capítulo III. No entanto, para lá dos presumíveis casos metodológicos específicos que presidiram a essas áreas do trabalho e que, pontualmente, serão esclarecidos, é incontornável uma apreciação metodológica global que faça ressaltar as dúvidas com que nos debatemos e de uma consciência sobre a sua situação interdisciplinar.

Com uma formação no domínio das Belas Artes (Pintura e Escultura) e História de Arte, tendo a prática das Artes plásticas, sendo Assistente Universitário num Departamento onde se ensina como desenhar elementos da paisagem, um doutoramento “emoldurado” por uma Faculdade de Belas Artes que “conquistou” para os “territórios”

teóricos e historiográficos o cognome de “ciências da arte”, faz com que investigar um tema como o nosso, implique apreciações oriundas da história da arte, dos estudos da cultura visual, das artes e do cinema.

Esta disparidade de referências prestava-se a interrogações importantes sobre o campo privilegiado de pesquisa desta tese e sobre os valores e princípios que lhe são inerentes.

Ao longo da história da arte, até muito recentemente, a paisagem tem sido tratada na maior parte como um recipiente ou um *surround* para as ações e os eventos; ou como uma fonte de informações sobre os diferentes mundos reais ou possíveis, que o artista apreciou. Essas preocupações colocam uma limitação forte sobre o tipo de caracterização que é feita, e como ela está estabelecida.

Elas são manipuladas para ressoar em toda uma gama de relações com a descrição artística. As paisagens podem ser consumadas para transportar associações e alusões, e desta forma tornar-se indiciadas da importação imaginativa ou poética. Podem ser dadas a uma acentuação figurativa, ou serem dotadas de um poder simbólico do afeto.

As representações de paisagem, ao ter essas propriedades abrem o campo interpretativo do olhar e da percepção do observador. Tanto a teoria retórica, nas suas preocupações de longa data com o crescente poder da linguagem, e os desenvolvimentos conceituais recentes no campo da linguística podem ser adaptados adequadamente para o campo do visual.

Um estudo semiótico em grande escala também se iria concentrar mais especificamente sobre a sobreposição e as diferenças entre os médiums, como eles suportam o *enframing*, fazem a distribuição de imagens de paisagem numa variedade de formas, e na sua utilização para fins comunicativos. Houve uma época em que a teoria procurou e se manifestou sobre o papel interpretativo da arte, relacionada com as ideias dentro de seus contextos históricos, com o auxílio de um escrutínio crítico intensivo das ligações e de ideias análogas descobertas. Mas hoje, na sua exigência e tendência para a auto duplicação, já que se debruça sobre a procura de situar ideologicamente o que foi dito anteriormente, logo essas ideias podem ter o efeito de apagar tudo o mais que é

pertinente para as obras em questão. Ou pode deixar de integrar um conjunto suficiente de casos individuais, juntamente com as condições de os encaixar de forma convincente, na sua trajetória contínua de discussão.

A investigação bibliográfica sobre a paisagem conduz-nos inevitavelmente a um campo extenso de matérias que vão da arquitetura à arte, da geografia ao cinema, dos estudos culturais, aos estudos visuais, o que impôs a necessidade de consulta, sem intento de exaustividade, de alguns dos autores mais referenciados nestes domínios reveladores da partilha de preocupações científicas entre diferentes áreas.

Esta investigação não tem como objetivo constituir uma perspetiva desses contributos, mas aproximar-se teoricamente dos seus pontos de vista e de problemas válidos para o tema central que nos ocupa.

Convém acautelar que a reflexão sobre as dificuldades de delimitação dos campos de estudo não visa tanto chegar a um pensamento rigoroso e espartilhado, como despertar para a sua situação num plano mais abrangente que desmonta a objetividade cega, a universalidade e o sentido de finalização de qualquer tese.

Quais as implicações das nossas experiências visuais, num mundo cada vez mais centralizado no olhar?

Essas são algumas das inquietações que fundamentaram a sedimentação da proposta dos Estudos Visuais. Estudos Visuais, Cultura Visual ou os Estudos da Cultura Visual são os nomes que o este campo já recebeu de seus principais interlocutores. Uma das denominações mais comuns é fornecida pelo americano W.J.T. Mitchell³. Para ele, os Estudos Visuais referem-se ao campo de estudo, enquanto Cultura Visual é o objeto. Assim, Estudos Visuais são a apreciação da Cultura Visual.

³ William John Thomas Mitchell (1942) - conhecido como W.J.T. Mitchell - é o Gaylord Donnelley Distinto Professor de Inglês e História da Arte na Universidade de Chicago. Ele também é o editor da *Critical Inquiry*, e contribui regularmente para a revista *October*. As suas monografias, *Iconology* (1986) e *Picture Theory* (1994), concentram-se na teoria dos meios de comunicação e na cultura visual. Ele baseia-se em ideias de Sigmund Freud e Karl Marx para demonstrar que, essencialmente, devemos considerar as imagens como coisas vivas. A sua coleção de ensaios *O que querem as fotos?* (2005) ganhou o prémio prestigioso da associação da língua moderna James Russell Lowell em 2005. Numa recente entrevista de podcast Mitchell traça o seu interesse na cultura visual para o trabalho inicial de William Blake, e o seu florescente interesse em seguida, para o desenvolvimento de uma ciência das imagens. Na mesma entrevista, ele discute os seus esforços em curso para repensar a cultura visual como uma forma de vida e à luz da média digital.

Para Hal Foster ⁴, o interesse das questões levantadas por essa temática reside na forma em que as noções de universalidade e de contingência determinam o que nós precisamos saber sobre a arte. A questão de identificação e da definição de arte tornou-se especialmente relevante no contexto da ascensão dos Estudos Visuais e do seu desafio a alguma das suposições protegidas na história da arte "*Hoje o cânone é menos uma barricada para atacar do que uma ruína para escolher através dele*"⁵

Infeliz com a perspectiva de que o discurso da arte deve tornar-se apenas mais uma das variadas formas de produção visual analisada pelos estudos visuais, Foster traça uma genealogia de pensadores análogos, como Walter Benjamin e Erwin Panofsky ou Michel Foucault e André Malraux, cujos escritos passados faz-nos pensar sobre o conceito de arte nos nossos dias atuais.

É Benjamin, um autor que tanto lamentou o fim da arte na era da reprodução mecânica que lhe atribuiu uma força redentora na vida da cultura, com quem Foster mais se identifica. Ele argumenta a consideração, não do que é arte, mas sim quando é arte. Sensível ao falhanço de todas as definições, mas apaixonadamente comprometido com o significado cultural das artes, a posição de Foster é de um "*essencialismo estratégico*". Há momentos, que ele acredita que é necessário insistir que a arte se eleva acima da objetividade, mas nessas ocasiões em última instância, resolve a questão de como esses momentos podem ser caracterizados.

Talvez o desafio mais direto com os pressupostos da tradição estética é do ensaio de Kobena Mercer⁶ sobre Romare Bearden⁷. "*Trazer os estudos culturais para uma*

⁴ Harold Foster (1955) é um crítico de arte e historiador de arte americano. Estudou na universidade de Princeton, na universidade de Colômbia, e na universidade da cidade de New York. Ele lecionou na Universidade Cornell de 1991 a 1997 e tem estado na Universidade de Princeton desde 1997.

A crítica de Foster centra-se no papel da vanguarda no pós-modernismo. Em 1983, ele editou *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, um texto seminal no pós-modernismo. Em *Recodings* (1985), ele promoveu uma visão do pós-modernismo que simultaneamente envolveu a sua história de vanguarda e comentou sobre a sociedade contemporânea. Em *O Retorno do Real* (1996), propôs um modelo de recorrência histórica da vanguarda, em que cada ciclo melhoraria os inevitáveis fracassos dos ciclos anteriores. Vê as suas funções como crítico e historiador da arte como complementares ao invés de mutuamente opostos.

⁵ In FOSTER, Hal, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, 1985. Bay Press.

⁶ Kobena Mercer (1960) é um distinto historiador e escritor de arte britânico, que escreve sobre arte contemporânea e cultura visual. A sua análise teórica sobre Robert Mapplethorpe e Rotimi Fani-Kayode foi descrita como "*uma das críticas mais incisivas (e deliciosas a serem lidas) de políticas simples baseadas na identidade no campo dos estudos culturais*".

abordagem à história da arte e às preocupações estéticas," Mercer defende o que ele chama de "diáspora estética" para os valores da estética que não tem nada a ver com o desinteresse da tradição idealista e com tudo o que tenha a ver com a política de uma identidade nacional particular.

Num artigo⁸, Tom Kaufmann⁹ oferece-nos uma outra perspectiva sobre as reivindicações da estética tradicional. Longe de ser o produto da razão desapaixonada, a filosofia idealista estava profundamente mergulhada nos valores culturais do momento histórico em que ela foi concebida: "*A disciplina foi formada e cresceu durante a era do nacionalismo*"¹⁰ Kaufmann mostra que os pais fundadores da história da arte - como Alois Riegl e os membros da Escola de Viena - compartilhavam pressupostos racistas que haviam sido uma característica da filosofia do Iluminismo.

Podem ter olhado para um espectro mais amplo do mundo da arte, mas argumentaram que a arte dos diferentes povos foi diferente por causa do seu curso histórico. "*Mesmo onde o preconceito estético de um tipo pode parecer ausente, pensando em termos de estereótipos, e, portanto, recorrer a outros tipos de preconceito, não apenas de um tipo hermenêutico neutro, pode determinar a quota de argumentos sobre a história e a estética.*"¹¹ A arte do mundo foi múltipla, mas para os estudiosos vienenses a variedade pode ser julgada e ordenada de acordo com critérios que inconscientemente manifestam uma eurocêntrica, e até mesmo germânica, visão.

O discurso de Karen Lang¹² dramatiza a tensão entre a abstração da estética filosófica e a textura do momento histórico na escrita de Erwin Panofsky. Lang sugere

⁷ In BEARDEN, Romare, *African American Modernism at Mid-Century*, In Michael Ann Holly & Keith P. F. Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Sterling and Francine Clark Art Institute. pp. 29--46 (2002)

⁸ In KAUFMANN, Thomas, *National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments in the Historiography of Art*, in *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Ed by Michael Ann Holly and Keith Moxey. 2002.

⁹ Thomas Kaufmann (1948) é um distinto estudioso da arte centro-europeia do Renascimento e do Barroco. O seu interesse pela arte do Sacro Império Romano sob o domínio dos Habsburgo, numa época em que os historiadores da arte favoreceram a Itália e a Europa Ocidental, levou-o também a investigações inovadoras sobre o papel da geografia na criação da arte. O seu interesse pela arte da Europa Central centrou-se inicialmente no tribunal de Praga de Rudolf II, que trouxe artistas de toda a Europa para Praga.

¹⁰ Id. Ibid., p.76.

¹¹ Id Ibid, p.77.

¹² Karen Lang ensinou no *California Institute of Technology* (Caltech) e na *University of Southern California* antes de ir para a Universidade de Warwick em 2011. Ela tem escrito muito sobre arte moderna e contemporânea, estética filosófica e história da história da arte. Foi editora-chefe do *The Art Bulletin*, a revista líder de revistas internacionais de história da arte (2010-2013).

que a preocupação de Panofsky com a estética, caracterizada mais profundamente nos seus primeiros escritos, do que no seu trabalho posterior, tendem a ser de natureza mais histórica.

Ela coloca a questão subjacente, no entanto, para a disciplina como um todo. *"Como é que um objeto estético em última análise, incognoscível se torna um objeto de conhecimento disciplinar?"*¹³ Panofsky parece ter sacrificado a estética com a sua preocupação com a *"experiência sensorial e experiência afetiva"* para uma distância segura entre sujeito e objeto, um *"ponto de Arquimedes"*, da qual o historiador poderia sentir-se seguro de que o seu trabalho constituiu uma contribuição para algo fixo e permanente chamado de "conhecimento".

De acordo com Lang, o dispositivo que Panofsky encontrou na estética subordinada à história foi o conceito de estilo. A ideia de estilo, argumenta, engloba a qualidade da resposta, mas relativiza-o por meio da ideia de história.

É no conceito de memória que Ivan Gaskell¹⁴ encontra uma maneira de apagar a fronteira entre a valorização estética e não-estética das obras de arte. Muitos exemplos de seu "modelo escolhido" contaram que das suas memórias dos seus primeiros encontros com a obra de *Jeremiah* de Rembrandt no Rijksmuseum, a resposta estética foi inextricavelmente entrelaçada com a informação circunstancial.

Foi o suficiente de a textura da vida quotidiana naquelas recordações para sugerir que as considerações estéticas não poderiam ser distinguidas como uma resposta separada. *"Em todos os casos a conjugação da memória como conhecimento afetou os encontros sucessivos com ambas as reproduções e o original numa relação progressiva sempre em desenvolvimento entre o objeto e o espectador."*¹⁵

Enquanto o seu artigo sugere que o valor estético é um aspeto necessário da nossa experiência de uma pintura-como com essa de Rembrandt - poderíamos

¹³ In LANG, Karen, *Points of View in Art History and Aesthetics*, In *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Ed by Michael Ann Holly and Keith Moxey. 2002. p. 61.

¹⁴ Ivan Gaskell é professor de História Cultural e Estudos de Museus no *Bard Graduate Center*. O seu trabalho sobre a cultura material aborda interseções entre história, história da arte, antropologia e filosofia. A sua principal preocupação académica é mobilizar traços não-escritos do passado para iluminar aspetos da vida de atores humanos que de outra forma permaneceriam obscuros.

¹⁵ GASKELL, Ivan *The Language of Art History* (Cambridge Studies in Philosophy and the Arts 1). (Gaskell, Kemal S). Cambridge and Nova Iorque: Cambridge University Press; 1991. P.45.

perguntar, a que extensão é atribuível uma resposta ingênua e até que ponto porque reconhecemos o trabalho como pertencente ao cânone da grande arte?

Gaskell afirma que a localização do seu argumento em memórias pessoais recusa-se a " *dar crédito à falsa escolha entre a avaliação estética e a sua renúncia aos estudos visuais.*"¹⁶

Foi WJT Mitchell que mais diretamente abordou as questões levantadas no estudo da cultura visual para as disciplinas mais estabelecidas da estética e da história da arte. Na visão de Mitchell, os estudos visuais complementam o trabalho dos dois campos, investigando a experiência de ver.

Embora grande parte da força da nova teoria analítica esteja dedicada ao estudo de sistemas de representação, ele acredita que a sua missão principal se encontra em melhorar a nossa compreensão da visão, não apenas da visualidade, mas dos processos biológicos e culturais que a nossa experiência visual torna compreensível.

"*As perguntas para perguntar sobre as imagens não são apenas o que elas significam? Ou o que elas fazem? Mas o que é o segredo da sua vitalidade? E o que elas querem?*"¹⁷ Os estudos visuais não são apenas sobre "a construção social do campo visual,"¹⁸ mas também sobre "a construção do campo visual."¹⁹ Além do domínio do discurso, existe uma outra coisa, é como se fossemos intérpretes do olhar em torno das "margens" das convenções e da ideologia.

Mitchell parece romper barreiras com os pensadores pós-estruturalistas que insistiam que não há nenhuma maneira de sair da teia da representação, nem mesmo no nosso próprio acesso ao real, que é efetivamente obstruído.

Em segundo lugar, Mitchell quer dissipar alguns dos desentendimentos que têm surgido sobre o campo emergente. Longe de prejudicar a distinção da arte e da não-arte, por exemplo, pondera a cultura visual como "*ambos os lados desta sempre mudada*

¹⁶ Id *ibid*, p. 48.

¹⁷ In MITCHELL, W.J.T, *Showing Seeing. A Critique of Visual Culture*. In *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Ed by Michael Ann Holly and Keith Moxey. 2002.p. 235.

¹⁸ Id *Ibid*. P. 236.

¹⁹ Id *Ibid*. P. 236.

fronteira que traça as transações e as traduções entre elas. "²⁰O que a cultura visual nega, então, não é um discurso de arte, mas sim uma definição de arte. Afirma a função social da categoria ao negar que ela pode ser fixamente atribuída e ter um significado universal.

Da mesma forma, ele quer dissociar a introdução dos estudos visuais de quaisquer implicações triunfalistas da sua localização dentro de uma visão teleológica da história, que poderia implicar. Estudos visuais não devem depender de alegações de que vivemos numa "*idade do visível*" ou que a modernidade representa uma "*hegemonia*" do visível.

Os Estudos visuais não devem depender do seu atraso - nalgum sentido em que chegou ao fim dos tempos e é, portanto, a fruição da história. Pelo contrário, é uma forma de análise que complementam as práticas institucionalizadas dedicados ao estudo do visual que já estão em vigor, e as suas investigações não são restritas à produção visual da "modernidade".

Alguma ideia da heterogeneidade das imagens a que os estudos visuais prestam a atenção é sugerida por uma análise de Nicholas Mirzoeff²¹. Ao convocar o "fantasma" como uma metáfora do imaginário que tem sido geralmente localizado na periferia da atenção académica, ele prevê que o futuro dos estudos visuais será ligado a uma consideração das convenções visuais responsáveis pela construção e manipulação dos sujeitos sociais. "*Para a cultura visual, os objetos de estudo passam a existir nos pontos de intersecção da visibilidade e do poder social.*" ²²

Encantado por uma capacitação para estudar todas as formas de produção visual, em vez de apenas aquelas incluídas na alçada da história da arte e estética, Mirzoeff diferencia amplamente, todo o espectro dessa produção, a partir de fotografias, de sessões espíritas, a imagens de Anne Frank. Para Mirzoeff, como muitos outros

²⁰ Id Ibid, p.236.

²¹ Nicholas Mirzoeff é um teórico da cultura visual e professor no Departamento de Media, Cultura e Comunicação da Universidade de Nova York. É o mais conhecido pelo seu trabalho que desenvolve no campo da cultura visual e nos seus muitos livros sobre esta temática. Ele também é Diretor Adjunto da Associação Internacional de Cultura Visual e organizou a sua primeira conferência em 2012.

²² In MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Psychology Press, 1999. P. 56.

convertidos ao campo visual, está entusiasmado pela liberdade de não saber como encontrar todas as respostas: "*a cultura visual é definida mais pelas perguntas que faz que os objetos que estuda.*"²³

O outro lado desta liberdade, no entanto, não é abordado. Se, seguindo o exemplo dos estudos culturais, os estudos visuais pretendem é atingir o estatuto disciplinar, como é que vai ordenar o vasto mundo de imagens que ele deslindou? Se a disciplina não pode ser organizada em torno de seus objetos, então é possível organizá-la em torno das teorias e métodos pelos quais se propõe a estudar esses objetos? Se a última pergunta mais tarde a revelar-se indispensável para qualquer definição futura dos estudos visuais, então como são esses protocolos enquadrados?

Enquanto há claramente muito a ser alcançado a partir da energia proteica lançada libertando os estudos visuais das restrições impostas por considerações de valor estético e pelo conceito de arte, se não aspiram a alguma forma de identidade, as suas atividades ameaçam dissipar-se na falta de uma forma.

O autor questiona se os estudos visuais seriam a parte visual do movimento dos estudos culturais. Para ele, a grande virtude do novo campo é nomear uma questão em vez de um objeto teórico bem definido. Diferente do feminismo, estudos de género, raça e etnicidade, não se trata de um movimento político, nem mesmo um movimento académico como os estudos Culturais.

Mitchell não nega a dívida para com os estudos em género e étnicos, e para com os próprios Estudos Culturais. Os Estudos Visuais não existiriam sem tais influências; mas também não existiriam sem a Psicanálise, a Semiótica, a Linguística, a Teoria Literária, a Estética, a Antropologia, a História da Arte e os estudos de Cinema.²⁴

Para Mitchell, a história da arte tradicional estudaria os artistas, as práticas artísticas, os estilos e movimentos e as instituições, enquanto os estudos de cultura visual estudariam as imagens científicas e técnicas, o cinema e a televisão, a imagem

²³ Id Ibid, p. 57.

²⁴ In MITCHELL, W. J. T. *Interdisciplinarity and Visual Culture*. Art Bulletin. December 1995, v. LXXVII, nº 4, p. 540-44.

digital, a semiótica das imagens, a psicanálise das imagens, as exposições e as audiências.

Este entendimento justifica uma matriz da história da arte e de estudos visuais no presente trabalho. A esta lista deve adicionar-se o elemento-chave que é a interpretação e o olhar, elemento que constitui a marca da História da arte e dos Estudos Visuais na atualidade e no fundo estabelece uma dinâmica estrutural na denominada Ciências da Arte.

Capítulo I

O retorno à Paisagem

1.1 Considerações Iniciais

Este é um capítulo de enquadramento teórico e de análise das ideias que são fundamentais para compreender a noção de paisagem.

A paisagem representa um território contestado continuamente sobre o qual atendem ou divergem, quer os interesses privados e públicos, assim como os interesses políticos ou nacionalistas.

A paisagem constitui um habitat em que os padrões de comportamento e os rituais do reino animal tomam o seu lugar como sujeitos a uma curiosidade e a uma interrogação continua. A paisagem fornece uma definição para histórias e performances encenadas (geralmente fantástica). Os interesses, individuais e coletivos, decorrentes destas considerações ganharam uma aquisição sobre o intelecto e a imaginação desde a antiguidade e desde o Renascimento, continuam a ser uma constante na civilização ocidental.

As duas características mais fundamentais da arte da paisagem, ao longo do tempo, e em diferentes culturas, consistem no funcionamento por força de compressão e de sudação, e que estabelece uma qualidade de ressonância na mente dos “espetadores”. Compressão e sudação envolvem o destaque a partir de uma vasta extensão ou gama de possibilidades na natureza, os elementos que efetivamente trazem os aspetos-chave do foco da experiência.

Ressonância faz com que o observador vá procurar na memória, através das associações pessoalmente carregadas e caminhos de recolhimento que são sugestivamente criados. Estes princípios operativos são aqueles que se estendem igualmente à literatura, à poesia da paisagem, ao cinema dado que as capacidades de visualização do leitor são canalizadas e alertam para as tonalidades emotivas expressas por elas.

Os filósofos, teóricos e académicos têm introduzido novas ideias e trazem uma nova luz sobre o fenómeno da paisagem no século XX e XXI. Também um novo tipo de estudos que parte de uma visão interdisciplinar onde se relacionam a linguística, a geografia, a história, a sociologia, os estudos visuais, a arte e a literatura, entre outras

várias disciplinas, está a abrir novas vias ao conhecimento sobre um tema que aparece cada vez mais poliédrico, complexo, mas ao mesmo tempo tão acessível e reconhecível pelas pessoas.

O interesse multidisciplinar pela paisagem é cada vez mais alargado, decorrendo da multifuncionalidade que lhe é inerente. A paisagem, capaz de responder às mutações ao longo do tempo, às transfigurações, adaptações e sucessões, emerge como a singular entidade capaz de se adaptar à abertura, indeterminação e mudança exigidas pelas condições da nossa sociedade contemporânea.

Principiaremos com as considerações pelas quais a paisagem é hoje abordada numa grandeza sem antecedentes e investigaremos, não a emergência, mas a densificação deste objeto de estudo.

A elucidação e a análise da terminologia abrangerão uma parte fundamental deste capítulo, na tentativa de diferenciar a conceção de paisagem de outros conceitos que se interligam no mesmo espaço teórico: natureza, território, ambiente, ordenamento.

Prosseguiremos com as várias perspetivas sobre a paisagem, nas quais analisaremos as reflexões principais e os autores que para nós são os mais marcantes para clarificar as nossas questões sobre a paisagem e para nos ajudar a fundamentar a nossa perspetiva sobre a paisagem nesta tese.

Finalizaremos este capítulo com uma análise ao livro de Clark, *A Paisagem na Arte*, marcante e fundamental para ajudar ao entendimento da paisagem com as artes visuais.

1.2. Abordagens Multidisciplinares da Paisagem

A paisagem, cultivada ou selvagem, já é artificial mesmo antes de se tornar assunto de uma obra de arte. Mesmo quando simplesmente olhamos, já a estamos a moldar e a interpretar. A paisagem pode nunca alcançar uma representação de uma pintura ou de uma fotografia, no entanto, algo significativo acontece quando a "terra" pode ser percebida como «paisagem».

Podemos muito bem seguir o impulso do desenho ou da fotografia, de uma fração de terra particular em vista, e denominar a imagem resultante de «paisagem», mas não é a tomada formal de um registo artístico de apreciação, o que constituiu a terra como «paisagem». Sendo nós artistas ou não, temos vindo a fazer este tipo de conversão mental há séculos.

O habitat faz parte de toda a história da nossa relação com o ambiente físico, e a tradição visual da representação da paisagem, tem desde o início sido um elemento vital nesse relacionamento. Paisagens pictóricas levam a imagens paisagísticas, e existem várias genealogias tipológicas neste género.

As fotos de paisagens também reproduzem preconceitos visuais que podem nunca encontrar expressão formal nas obras de arte, mas que são influências para modelar "momentos cruciais" em termos da maneira como podemos responder em particular, tanto para o nosso meio ambiente natural como para as imagens do meio ambiente.

As ilustrações desta tese incluem muitas imagens familiares e na sua própria familiaridade têm contribuído para a maneira pela qual percebemos e percecionamos o mundo que nos rodeia como paisagem. Estas obras de arte não são os produtos finais, iniciam os estímulos, não raros em todo o processo de percepção e de conversão.

Essas questões parecem infinitamente ramificadas e centram-se nas questões discutidas nos capítulos que se seguem. Esta análise não se destina a ser uma história da pintura de paisagem ou de forma mais ampla da arte da paisagem.

A nossa intenção incide sobre a análise das questões já levantadas na nossa introdução. É nossa preocupação não apenas conduzir o nosso leitor através de uma

espécie de galeria de arte, ou mais particularmente através dessas salas dedicadas às Paisagens (apesar de que é uma atividade bastante agradável), mas que levantam questões sobre a nossa relação com o tema da paisagem e a da sua visualização.

No entanto, o termo paisagem tem aparecido, com frequência, ligado a uma abordagem mais tradicional, como a que a concebe enquanto “*reflexo exterior do meio geográfico*”²⁵. Só recentemente é que se tem difundido uma bibliografia que relata a paisagem através de outros prismas, buscando aproximações com uma antropologia do imaginário, com os estudos culturais e os estudos visuais²⁶.

Porém, o que é a paisagem...? Antes de ser uma questão retórica, trata-se de uma preocupação em analisar e construir um referencial. A Paisagem é um daqueles conceitos evasivos, que pode ser tudo ou ao mesmo tempo ter um significado específico, ambivalente, como na análise de Yi-Fu Tuan.²⁷ Para este autor a percepção da paisagem pelo homem depende da qualidade dos seus sentidos e também da sua mentalidade, da capacidade da mente de extrapolar além dos dados compreendidos. Tais espaços naturais estão no extremo conceptual do continuum experiencial. Existem três tipos principais de espaço, com grandes áreas de superposição: o mítico, o pragmático e o abstrato ou teórico.

Por exemplo, quando descrevemos cartograficamente o padrão de um solo, usando símbolos, estamos também entrando no campo conceptual. E os sistemas geométricos, espaços altamente abstratos, foram criados a partir da experiência de espaciais primordiais; assim como a percepção visual é a base da geometria projetiva.

Há meio século atrás, Kenneth Clark escreveu um estudo pioneiro da pintura de paisagem a que chamou *Paisagem na Arte*. Esse título assumiu um relacionamento bastante simples entre os seus dois substantivos: para a “paisagem” significava uma boa vista sobre um espaço de campo, enquanto a “arte” era o que aconteceu com aquela

²⁵ In KULA, Witold. *Problemas y métodos de la historia económica*. Barcelona: Península, 1977, p. 521 apud SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. História das Paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). op. cit., p. 208.

²⁶ In CORBIN, Alain. *O território do vazio – A praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989 apud SILVA, Francisco Carlos Teixeira da Silva. História das Paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). op. cit., p. 211.

²⁷ In TUAN, Yi-Fu. *Desert and ice: ambivalent aesthetics*. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan (Eds.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993

paisagem quando foi traduzida numa imagem pintada por uma pessoa com visão, talento e habilidade técnica.

No título de Clark, a paisagem era a matéria-prima à espera de ser processada pelo artista. Podemos começar por terra o que implica que, em vez de paisagem é a matéria-prima, e que na conversão de terra numa paisagem, um processo perceptivo já começou pelo qual esse material é preparado como um assunto apropriado para o pintor, para o artista, ou simplesmente para a absorção como uma gratificante experiência estética. O processo pode, portanto, ser formulado como duplo: A terra para paisagem, a paisagem para arte.

Duas questões surgem imediatamente. O que constitui a paisagem que é distinta da terra, solo? A etimologia da palavra paisagem é assunto que remetemos para o próximo subcapítulo. Aqui, estamos menos preocupados com a história do significado do termo do que com a sua atual apresentação vernácula. Ao julgar o que é uma boa vista, preferimos um determinado ângulo do campo; selecionando, editando visualmente, suprimindo ou subordinando alguma informação visual em favor da promoção de outros recursos. Estamos a construir uma disposição hierárquica de componentes, dentro de uma visão simples, para que se torne uma mistura complexa de fatos visuais e de uma construção imaginativa.

O que se distingue na análise da paisagem é a multiplicidade de abordagens para com o conceito: da pintura de paisagens (um capítulo da história da arte) e do paisagismo (incorporado na arquitetura e no urbanismo), o conceito expandiu-se para a geografia (seja física ou humana), para a ecologia (por causa do movimento ambientalista), para a história, para os estudos de cinema, para a literatura, já que se examina a paisagem a partir de descrições de viajantes e de guias de viagens.

Tão ampla que é esta temática, que a sua linguagem extrapolou os territórios tradicionais desses estudos, e hoje, a palavra transformou-se numa metáfora, quando se quer localizar num cenário qualquer, um conteúdo sobre o qual se vai analisar.

Neste subcapítulo vamos tentar mapear algumas das várias abordagens acerca do conceito de paisagem. Não se trata de construir uma teoria da paisagem, pois esta tese

não é uma história da paisagem, mas de abrir uma “visão” para uma análise à concepção da paisagem através de uma teoria, de uma história cultural do olhar.

A interseção do espaço e do lugar sucede nas “areias móveis” das fronteiras da filosofia e da estética. Não se trata de sugerir uma falta de clareza sobre uma qualquer forma de conhecimento, mas para clarificar uma asserção sobre a imprecisão dos limites epistemológicos que o debate sobre o espaço e o lugar, a paisagem, deve necessariamente envolver.

O livro de Edward Casey,²⁸ *Representing Place: Landscape Painting and Maps*²⁹, situa-se dentro do campo de geógrafos, antropólogos, sociólogos, arquitetos e filósofos reunidos sob a bandeira pós-moderna do lugar sobre o espaço. Há algum tempo o seu trabalho entrou, digamos num “combate”.

Este livro, o terceiro de uma trilogia, que inclui *Getting Back in Place* (1993) e *The Fate of Place* (1997), estende a sua tese de que a noção Heideggeriana de *Gebild*, que faz do mundo uma "imagem organizada que reestrutura o Mundo do qual é uma imagem"³⁰ (revela uma tensão fundamental entre a geometria abstrata do espaço e a fenomenologia do lugar.)

Esta fricção entre as tendências abstratas e universalizantes da vida moderna e o potencial de cura do *topos* é criticada no contexto de uma cosmovisão da era do Iluminismo que estende o espaço cartesiano e o tempo para fora do sujeito moderno.

Representing Place é uma avaliação da perda de um sentido de lugar na modernidade, e da experiência de que Casey se associa mais de perto a uma cosmologia

²⁸ Edward S. Casey (1939) é um filósofo americano e professor universitário. Depois de estudar na Universidade de Yale (BA 1961), recebeu o seu PhD da Northwestern University (1967) e ensinou em Yale, Pacifica Graduate Institute, Stonybrook University, Santa Barbara, New School for Social Research, Emory University, e em outras instituições. Atualmente é Professor Distinto de Filosofia na Stony Brook University, Nova Iorque. Casey foi presidente da associação filosófica americana (divisão oriental) e decano da faculdade das artes na Stony Brook University. Conduz pesquisas em termos da estética, filosofia do espaço e do tempo, ética, percepção e teoria psicanalítica. Casey é um dos filósofos mais influentes no que diz respeito à filosofia do espaço.

²⁹ In CASEY, Edward S. *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis/London: n University of Minnesota Press: 2002.

³⁰ Id., Ibid., p.234.

medieval pré-moderna. O seu livro propõe recuperar a ideia de o lugar através de uma cuidadosa leitura de representações, especificamente a pintura de paisagem e de mapas.

Organizado em três partes, o livro considera como a "*representação se sustenta no lugar*"³¹, e especificamente a representação potencial da terra vista através da pintura e dos mapas para se recuperar ou, como diz Casey, substituir o sujeito humano no mundo.

Na primeira parte, "*Pintando a Terra*", o autor traça o desenvolvimento da importância da pintura de paisagem, além do seu papel puramente decorativo e num meio para a representação de um emblema kantiano sublime do século XIX. A segunda divisão, intitulada "*Mapeando a Terra*", propõe que os mapas primitivos também se reapresentam e, em termos heideggerianos, enquadram o mundo vivido e o local medido, oferecendo assim um modelo de como pensar sobre o lugar.

As partes I e II do seu livro são pensadas na medida em que não apresentam um pensamento fora do que Casey argumenta ser uma sensibilidade pré-moderna - mesmo que a sua cronologia se estenda até o século XIX. Além disso, uma suposição geral é feita sobre o papel único do espaço como uma pré-condição universal para a experiência humana. A terceira parte sintetiza os capítulos anteriores, mas focaliza especificamente a ideia de *enframing* (também referida como reapresentação) que Casey argumenta que é peculiar ao mapeamento e à pintura.

Os mapas, que Casey analisa de uma maneira perspicaz, são educativos e esclarecedores, daí que recorramos à noção de mapas e de cartografia no terceiro capítulo desta tese.

Na sua conclusão, Casey esboça quatro dificuldades especiais com o mapeamento, argumenta que as quatro condições seguintes constituem a era moderna, "*como uma era em que tudo existe em conjunto para ser representado: de facto, existe apenas como representado*"³². Primeiro, o mundo como imagem é o mesmo que o mundo-como-imagem, e como tal é maleável e capaz de o fazer. Em segundo lugar, o

³¹ Id. Ibid., p. 7.

³² CASEY, Op., Cit., p.273

mundo das imagens é enquadrado ou enquadrável; e assim com os mapas e com as pinturas, o espectador determina os limites e as inclusões.

Mesmo na narrativa, a sequência e a ordenação das memórias é determinada. Terceiro, o mundo é povoado por objetos que permanecem numa referência contínua a um horizonte, seja como um horizonte de eventos que é a história dos objetos ou um horizonte visual que é literalmente o eixo em torno do qual a percepção se desenvolve. E, finalmente, os seres humanos são a fonte de todas as reapresentações, ou, como escreve Kant na *Crítica da Razão Pura*, "*as aparências em geral não são nada fora de nossas representações*"³³

Assim, os nossos mapas são sempre uma aproximação da realidade, uma noção que se torna ainda mais radical quando consideramos a afirmação de Heidegger de que aquilo que acreditamos ser a realidade é em si mesma apenas uma aproximação, uma imagem que construímos para nós mesmos.

O livro abrange uma vasta gama de material textual e visual, mas as fontes primárias de Casey são as pinturas e os mapas. Como resultado, o seu livro é mais facultoso do que a maioria dos livros da geografia humanista, porque não se afasta de uma análise visual de certos objetos estéticos, ou seja, pinturas que normalmente estão fora do cânone. (O autor refere particularmente os mapas "corográficos", que são um mapeamento qualitativo do sítio, em oposição aos mapas cartográficos, que são quantitativos.)

O livro é uma contribuição instrutiva e importante para a interpretação das representações na historiografia da geografia. Estranhamente, é nas suas afirmações filosóficas que o livro encontra uma complexidade: a saber, o seu desejo de recuperar um terreno fenomenológico para o lugar, é também por inferência conclusivo de que existe uma noção transcendental de lugar-condição à qual a condição humana é inter-subjetivamente sensível. Ou seja, para registrar o efeito do mapa ou da pintura, devemos ter uma consciência *a priori*, no sentido kantiano, de que existe tal coisa como "lugar".

O papel da representação é, portanto, um espelho. Reflete-nos a nossa

³³ In KANT, *Crítica da Razão Pura*, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

experiência inata da diferença entre espaço e lugar. Casey foi um dos autores que se insere num conjunto de teóricos que contribuíram para um novo olhar face a novos desafios epistemológicos e que tomaram atitudes diferenciadas em relação ao espaço e à paisagem.

Um dos autores mais importantes para os estudos de paisagem é John B. Jackson³⁴³⁵. Num livro que reúne aulas proferidas entre 1974 e 1984, escrito sobretudo, para um público interessado em arquitetura e no *design* da paisagem, o autor escreve que esse novo movimento académico terminou por formular a problemática da paisagem em termos que modifica o debate desta temática. O objetivo principal do autor é familiarizar os leitores com a paisagem americana e celebrar a sua complexidade e a sua beleza. A legitimidade desse objetivo baseia-se na suposição de que as paisagens podem ensinar sobre a história americana, a sociedade, o povo e a sua relação com o mundo.

Isso leva-nos à outra grande convicção de Jackson, a crença de que os humanos são parte da paisagem e, de fato, a presença humana é a própria beleza, e essa beleza só pode ser descoberta pela experiência em primeira mão da própria paisagem física.

Jackson oferece uma ampla crítica da academia por ter reconhecido apenas as paisagens bem documentadas; Ele articula a necessidade de uma nova área de estudo dedicada inteiramente à exploração e interpretação das paisagens culturais. O seu livro seria uma apresentação informal não escrita exclusivamente para o mundo académico, mas para os cidadãos americanos, que compartilham e visualizam essa paisagem.

Para Jackson, a paisagem “*é uma realidade concreta e compartilhada tridimensionalmente*”³⁶ Nesse sentido, a percepção só existe porque existe uma realidade

³⁴ JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

³⁵ John Brinckerhoff Jackson, JB Jackson, (1909 - 1996) foi um escritor, editor, professor e desenhador no âmbito do projeto da paisagem, norte-americano. Herbert Muschamp, crítico do New York Times na área de arquitetura, afirmou que JB Jackson era “*O maior escritor vivo na América, que se debruça sobre as forças que moldaram a terra que esta nação ocupa.*” Ele teve uma enorme influência na ampliação da perspetiva teórica sobre a paisagem. Livros de referência: *Landscapes: Selected Writings of J. B. Jackson* (1970), *American Space: The Centennial Years, 1865-1876* (1972), *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays* edited with D.W. Meinig (1979), *Discovering the Vernacular Landscape* (1984), *A Sense of Place, a Sense of Time* (1994), *Landscape in Sight: Looking at America* (1999).

³⁶ Id. Ibid., p.5.

empírica e objetiva que a possibilita. É nessa realidade que partem as decisões do processo perceptivo e não o contrário. A relação, no texto de Jackson, entre paisagem e espaço é crucial.

Para o autor, não se trata de sinónimos. A paisagem não é espaço. Nem o espaço é essa categoria, para Jackson, a paisagem é um conjunto de espaços, espaços esses alterados pelas relações humanas.

Essa distinção entre a paisagem e o espaço também acontece na geografia. Mas, se a noção de espaço transformado em Jackson, endereça a paisagem a uma dimensão de sistemas construídos, tão adequada da arquitetura e do urbanismo, a disciplina da geografia conservou a distinção entre um espaço natural e um espaço humano.

Outro geógrafo, Denis Cosgrove,³⁷³⁸ sustentou a ideia de paisagem como uma maneira de olhar determinada por forças culturais e históricas específicas. Ele associa a evolução do conceito de paisagem com o capitalismo moderno precoce e o abandono dos sistemas feudais da posse da terra.

De acordo com este argumento, aqueles para quem a terra é o tecido das suas vidas, para quem é sustento e ambiente da sua casa, não veem a terra como paisagem. Eles relacionam-se com a terra enquanto participantes da mesma: para o participante não há separação clara entre o sujeito e objeto. Existe, sim, uma fusão.

Formação social e Paisagem Simbólica não versa sobretudo sobre a interpretação de paisagens específicas; é como um esboço histórico de ideias sobre a paisagem, como se desenvolveram e se modificaram na Europa e na América do Norte desde o décimo quinto século. A análise histórica que o livro apresenta, incide sobre a

³⁷ COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998, p. 1-2.

³⁸ Denis E. Cosgrove (1948 - 2008) foi Professor da cátedra *Alexander von Humboldt* de Geografia da Universidade de Los Angeles, Califórnia. Frequentou a Universidade de Oxford e a Universidade de Toronto. Foi um importante geógrafo cultural, cujo trabalho focou-se nos conceitos de paisagem e respetivas representações. Ele foi um dos defensores da '*nova geografia cultural*' que incentivou uma nova perspetiva sobre as complexas interconexões entre os muitos aspetos diferentes das paisagens e do mundo. Livros de referência: *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments* (1988), *The Palladian landscape: geographical change and its cultural representations in sixteenth century Italy* (1993).

convicção de uma abordagem de paisagens específicas tal como Jackson e outros teóricos discutiram e idealizaram.

Esta ideia da paisagem que o autor desenvolveu resume-se numa afirmação que se destaca no seu livro: “*A paisagem representa um modo de ver um caminho no qual alguns europeus se representaram a outros, o mundo, sobre eles e as suas relações com ele, e no qual fomentaram relações sociais. A paisagem é um modo de ver que tem a ver com a sua própria história, mas uma história que pode entender-se só como parte de uma mais larga história de economia e sociedade; isto tem as suas próprias suposições e consequências, mas as suposições e as consequências cujas origens e as implicações se estendem bem além do uso e da percepção da terra; isto tem as suas próprias técnicas de expressão, que compartilha com outras áreas da prática cultural.*”³⁹

A “formação social” permite-nos comentar as teorias sociais e históricas que estruturam a aproximação do autor à paisagem. A paisagem simbólica deu uma oportunidade de comentar os métodos pelos quais as paisagens reais e as suas representações se aproximam no livro, e deu possibilidade de o autor voltar às questões de mito, memória e significado, que invade a existência material de paisagens e que foi influenciado pelo trabalho de Jackson.

Em termos paroquialmente disciplinares, *Formação Social e Paisagem Simbólica* foi uma contribuição no final dos anos 70 e início do debate nos anos 80 do século XX, dentro da geografia humana anglófona, ajustando então as primeiras discussões e análises do que podemos ver como uma percepção tardia, qual colapso profundo de suposições académicas, estabelecidas há muito tempo, sobre a coerência disciplinar, método científico, verificação, objetividade e a política do conhecimento.

Naturalmente, o colapso da confiança nas grandes teorias ou “narrativas principais” que dirigiram o projeto científico ocidental desde a Iluminismo não se confinou de modo nenhum à disciplina da geografia, e progrediu consideravelmente desde 1984.

O título *Formação Social e Paisagem Simbólica* posiciona o livro em termos teóricos e políticos. A formação social é uma formulação marxista, discutida

³⁹ COSGROVE, Denis, Op. Cit., p. 34.

detalhadamente no começo do livro e promovida como uma fuga conceptual da tendência dentro do marxismo para subordinar tanto expressões culturais materiais como imaginativas aos imperativos da economia política, ela mesma concebida basicamente na produção industrial.

A maior parte da discussão histórica no livro concentra-se após um debate historiográfico, que focava a atenção dos historiadores marxistas britânicos. Conceptualmente, o feudalismo e o capitalismo destinam-se para designar tipos da organização social cujas expressões legais, políticas e culturais se enraízam na organização coletiva da produção material.

No livro, é por via de caminhos distintos, através dos quais socialmente o homem se apropriou da terra, seja por valores próprios do feudalismo ou por valores do capitalismo, que o autor tenta unir a percepção, as expressões e as significações associadas à ideia de paisagem no Ocidente.

O foco na formação social em vez do modo da produção, como Cosgrove sustenta no texto, destinou-se naturalmente como uma cláusula de fuga do determinismo económico. Mas, como os críticos do marxismo conseguiram aludir, uma vez que as cadeias da consciência do “ancoradouro” da casualidade e da valorização da produção coletiva de mercadorias materiais quebram-se, como estão num marxismo humanista, a teoria perde a maior parte da sua eficaz concepção.

Além disso, um número de discernimentos históricos e teóricos, da psicanálise, do feminismo, e dos estudos pós-coloniais por exemplo, reconfiguraram a ênfase na classe como a fundação da ação social dentro da historiografia estritamente marxista, compartilhando a sua intenção crítica e progressiva de examinar a natureza e as origens dos mundos sociais contemporâneos e procurar melhorar as suas injustiças.

Historicamente, a discussão sobre a transição para o capitalismo foi substituída basicamente por uma análise de entendimento da evolução das sociedades modernas largamente concebidas; sociedades essas que compartilham certas características socioeconómicas, demográficas, políticas, culturais e espaciais, mas que também se modificam histórica e geograficamente.

A sua emergência é muito mais que um resultado simples da evolução mundial e histórica do capitalismo de mercado. No período, depois de um conscientemente modernismo de século XX com as suas determinadas formas de indústria e da produção de massa e das suas expressões culturais vanguardistas e das principais narrativas ideológicas, é possível reconsiderar a história da sociedade europeia desde o décimo quinto século.

Para Cosgrove desde a Renascença, e com mais fulgor desde o Iluminismo do décimo oitavo século, as sociedades discutidas no livro experimentaram o seu presente, e narraram o seu passado como uma conexão do material (demográfico, tecnológico, socioeconómico, ambiental) e da cultura (intelectual, científico, político, artístico).

Um aspeto crucial de tal modernização é a consciência histórica de ser “moderno”. Os valores humanistas promoveram-se por europeus até muito recentemente como uma realização universal e progressiva, para adotar-se com um tempo e um desenvolvimento por todos os povos, um elemento na construção de uma identidade global moderna.

Central a esta narrativa progressiva da realização humana foi a imagem do homem europeu individual, concebido como um sujeito universal, exercendo a autoconsciência racional dentro de uma mente basicamente desincorporada, e dotado de uma vontade de acionar: “o sujeito soberano de história”.

De facto, coloca-se a questão acerca daquele sujeito se é um herói invisível (ou anti-herói) da Formação Social. O autor atribuiu as origens da ideia de paisagem à experiência dos cidadãos burgueses nas cidades-estado italianas em relação à terra, e à cultura humanista gerada fora da sua experiência, prestando a atenção específica ao espaço unido e às novas tecnologias de visão e representação (perspetiva linear).

Para o autor tais complexidades da visão muitas vezes são explícitas na escrita de um Ruskin e são prontamente evidentes em muitas das imagens de paisagem pintadas por Giorgione, Claude Lorrain, Nicholas Poussin ou Turner.

Cosgrove pensa que o romantismo foi pouco mais do que uma expressão

ideológica de relações sociais capitalistas e industrialismo urbano que exemplifica os constrangimentos, que os livros teóricos modelo, tendem a impor a uma muito mais ricamente texturada característica de modernizar as sociedades europeias.

Na interpretação dos debates do Iluminismo, muito intensos sobre natureza humana e as suas origens, os direitos do Homem, a liberdade e a organização constitucional, que acompanhou o colapso dos regimes antigos europeus, assim como as legitimações ideológicas projetadas para aliviar as etapas finais da transição das economias de mercado capitalistas.

Para o autor as relações entre paisagem e nacionalismo romântico têm uma história complexa que se estende durante a maioria daquele período. A emergência da geografia como uma disciplina escolar em muitos países europeus foi em grande parte uma expressão do nacionalismo “romântico”. Na geografia a elevação icônica da paisagem nacional específica, que pode ler-se como uma extensão do discurso moral ao qual a arte de paisagem já se tinha ligado durante o século XVIII. Ao contrário da reclamação de que a geografia substituiu a arte de paisagem, o nacionalismo romântico encontrou uma expressão artística intensa nas representações de paisagem.

No entanto, e apesar das críticas, se o texto de Cosgrove não conseguiu resolver muitos dilemas, pelo menos inaugurou uma forma de pensar a questão: a noção espacial de paisagem não é auto-suficiente, mas deve ser ponto de partida para reflexões mais amplas.

Numa outra perspectiva na abordagem bidimensional da paisagem, que podemos designar imagética, as desconstruções da segunda metade do século XX também se fizeram sentir. No livro de Mitchell, *Landscape and Power*⁴⁰, há uma boa síntese do que aconteceu às leituras na história da arte.

Segundo o autor, a tendência teórica que vivificou até meados do século XX esteve ligada a um “calendário” modernista. Preocupações com o formalismo levaram alguns autores a uma leitura estruturalista, cuja intenção era a de estabelecer certos

⁴⁰In MITCHELL, W. J. T. (Eds.). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 1-2.

padrões de generalidade. E ao mesmo tempo que tinham essa pretensão, quase “a-histórica”, utilizaram uma visão linear e progressiva da história da arte.

Assim, a pintura de paisagens progrediu através das escolas, como se as mudanças pictóricas de tratamento, de jogo de luzes, temas, enquadramentos, etc, fossem purificações do campo visual na obra da arte.

Logo no início na introdução do livro *Landscape and Power*, Mitchell escreve: “*Teses sobre Paisagem*.”

- 1- Paisagem não é um género de arte, mas um medium.
2. A paisagem é um meio de troca entre o humano e o rural, o eu e o outro. Como tal, é como o dinheiro: bom só para si própria, mas expressiva de uma reserva potencialmente ilimitada de valor.
3. Como o dinheiro, a paisagem é um hieróglifo social que esconde o real seu valor. Fá-lo, naturalizando as suas convenções e ao convencionalizar a natureza.
4. Paisagem é uma “cena” natural mediada pela cultura. É ao mesmo tempo um espaço representado e apresentado, um significante e um significado, um frame e o que um frame contém, tanto um lugar real como o seu simulacro, tanto um pacote como a mercadoria dentro do pacote.
5. A paisagem é um medium encontrado em todas as culturas.
6. Paisagem é uma formação histórica em particular associada com o imperialismo europeu.
7. Teses 5 e 6 não se contradizem.
8. Paisagem é um medium exausto que já não é mais viável como expressão artística. Como a vida, a paisagem é aborrecida; não devemos dizê-lo.
9. A paisagem referida na Tese 8 é a mesma que a de Tese 6.”⁴¹

Para o autor, a paisagem constitui um enquadramento teórico ativado por diferentes usos e com vários aspetos. O objetivo deste livro para Mitchell, é mudar a “paisagem” de um substantivo para um verbo. O autor pede que pensemos na paisagem, não como um objeto a ser visto ou um texto a ser lido, mas como um processo pelo qual as identidades sociais e subjetivas são formadas.

O estudo da paisagem, para o autor, passou por duas grandes mudanças no século XX: a primeira (associada ao modernismo) tentou ler a história da paisagem

⁴¹ MITCHELL, W. J. T, Op., Cit., p.5

principalmente com base na história da pintura de paisagem, e construir uma narrativa dessa história como um movimento progressista em direção à purificação. Do campo visual; a segunda (associada ao pós-modernismo) acabou por enaltecer o papel da pintura e da pura visualidade formal a favor de uma abordagem semiótica e hermenêutica que tratava a paisagem como uma lista de temas psicológicos ou ideológicos.

O autor esclarece que a primeira abordagem é contemplativa *"porque o seu objetivo é a expulsão de elementos verbais, narrativos ou históricos e a apresentação de uma imagem projetada para a consciência transcendental - seja um "globo ocular transparente", uma experiência de presença" ou de um "olho inocente"*.⁴² A segunda estratégia é interpretativa e é exemplificada nas tentativas de decodificar a paisagem como um corpo de sinais determinados.

É claro que as paisagens podem ser decifradas como sistemas textuais. Formas naturais como árvores, pedras, água, animais e casas, podem ser lidas como símbolos em alegorias religiosas, psicológicas ou políticas; as estruturas e formas características (perspetivas elevadas ou fechadas, horários do dia, posicionamento do espectador, tipos de figuras humanas) podem ser ligadas a tipologias narrativas como a pastoral, a georgiana, o exótico, o sublime e o pitoresco.

O próprio autor escreve que percorremos um longo caminho desde a inocência das frases iniciais de Kenneth Clark para a *Paisagem em Arte*. Mais notavelmente, talvez, o "nós" para quem Clark fala com tanta segurança não pode mais se expressar fora das aspas. Quem é este "nós" que se define pela sua diferença de *"árvores, flores, relva, rios, colinas, nuvens"* e então apaga essa diferença, recriando-a como reflexo dos seus próprios humores e ideias: A natureza é "marcada" por "estágios" pela pintura de paisagem? Que perturbação exigia uma arte que restaurasse o "espírito humano" à *"harmonia com seu ambiente"*?

A crítica recente à estética da paisagem - um campo que vai muito além da história da pintura para incluir poesia, ficção, literatura de viagem e jardinagem

⁴² MITCHELL, W. J. T, Op., Cit., p.1.

paisagística - pode ser entendida como uma articulação de uma perda de inocência que transforma todas as asserções de Clark em perguntas assustadoras e respostas ainda mais inquietantes.

"Nós" agora sabemos que não existe um "nó" simples, sem problemas, que corresponde a um espírito humano universal buscando harmonia, ou até mesmo a uma "amplificação" europeia e de desenvolvimento desde a Idade Média.

O que sabemos agora é o que críticos como John Barre nos mostraram, que há um "*lado negro da paisagem*" e que esse lado negro não é meramente mítico, e não apenas uma característica das pulsões instintivas regressivas associadas à "natureza" não-humana, mas uma escuridão moral, ideológica e política que se "cobre" com precisamente o tipo de idealismo inocente que Clark expressa: as discussões contemporâneas sobre a paisagem provavelmente serão controversas e polêmicas.

Landscape and Power pretende absorver essas abordagens num modelo mais compreensivo que solicitaria não apenas qual paisagem "é" ou "significa" o que ela faz, como funciona como uma prática cultural. A paisagem, que sugerimos não significa meramente ou simboliza relações de poder; é um instrumento de poder cultural, talvez até mesmo um agente de poder (ou que frequentemente se representa a si mesmo) independente das intenções humanas.

Um relato da paisagem entendida desta forma, portanto, não pode contentar-se simplesmente em deslocar a visibilidade ilegível do paradigma modernista em favor de uma alegoria legível; ele tem de rastrear o processo pelo qual a paisagem apaga sua própria legibilidade e naturaliza-se e deve entender esse processo em relação ao que poderia ser chamado de "histórias naturais" dos seus próprios espectadores.

O que fizemos e fazemos ao meio ambiente, o que o ambiente, por sua vez, nos faz, como naturalizamos o que fazemos uns aos outros e como esses "feitos" são decretados nos meios de representação que chamamos de "paisagem" são os assuntos reais de paisagem e poder, para Mitchell.

A desconexão da paisagem das relações sociais produtivas com a terra, material

contido, tratando a paisagem simbolicamente como imagem, texto ou teatro, por exemplo, e tomado no seu extremo a ideia de uma paisagem virtual, atraiu a crítica de um número de escritores desde as recentes discussões teóricas sobre paisagem.

Um assunto dominante entre eles deveu segurar o sentido da paisagem como um objeto geográfico material, abrangendo tanto a atividade humana como o ambiente material, reconhecendo os seus atributos simbólicos sem reduzi-lo a uma mera construção social.

As fundações ambientais e comunitárias da paisagem foram naturalmente centrais aos conceitos geográficos da paisagem discutida atualmente. A recuperação recente de trabalho e do pensamento de Carl Sauer⁴³ por ambientalistas americanos, alguns dos quais, como Barry Lopez⁴⁴, que escreveram interpretações da paisagem brilhantemente evocativas, e com a fertilidade contínua da geografia cultural como um discurso ambiental dentro da academia americana levou a um debate ativo sobre a paisagem dentro da geografia cultural nos últimos anos, na qual a etimologia e as significações da paisagem se reexaminaram intensamente.

Kenneth Olwig⁴⁵ por exemplo desafiou o argumento desenvolvido na *Formação Social* que a paisagem surge como um modo de ver, uma construção simbólica, basicamente substituiu a paisagem como uma experiência humana direta e da expressão da ordem social coletiva dentro de um contexto geográfico e ambiental específico.

O autor acentua a significação contínua da paisagem como um contexto de

⁴³ Carl Ortwin Sauer (1889/1975) foi um geógrafo Norte-Americano. Sauer foi professor de geografia na Universidade da Califórnia em Berkeley de 1923 até tornar-se professor emérito em 1957. Ele tem sido chamado do "decano da geografia histórica americana" e foi instrumental no desenvolvimento inicial da escola de pós-graduação em geografia em Berkeley. Uma de suas obras mais conhecidas foi *Agricultural Origins and Dispersals* (1952). Em 1927, Carl Sauer escreveu o artigo "*Desenvolvimentos Recentes na Geografia Cultural*", que considerava como as paisagens culturais são feitas de "*formas sobrepostas à paisagem física*".

⁴⁴ Barry Holstun Lopez (1945) é um autor americano, ensaísta e escritor de ficção cujo trabalho é conhecido por suas preocupações humanitárias e ambientais.

⁴⁵ Kenneth Robert Olwig (1946) é um geógrafo de paisagem nascido nos Estados Unidos, especializado no estudo da paisagem escandinava. Ele é mais conhecido por defender uma paisagem de compreensão "substantiva", que incorpora os significados legais e outros significados vividos da paisagem, ao invés de vê-la de uma maneira puramente estética. Os seus escritos incluem *Paisagem, Natureza e o Corpo Político* (2002) e a *Paisagem Ideológica da Natureza* (1984).

identidade sociopolítica e de ação comunitária através da maior parte da Europa setentrional contemporânea. Tal reclamação é indubitavelmente uma admoestação bem-vinda contra os excessos mais selvagens de um tratamento pós-estruturalista sobre as paisagens, quais meros simulacros, desconectados de qualquer ligação com a terra material e da prática social real.

Tais estudos semânticos tendem a ficar confinantes em circuitos puramente linguísticos, e pode ser que o argumento pela relevância social contínua da paisagem como sinal de relações ambientais além do puramente visual se realize mais efetivamente através de estudos de paisagem como no livro de Simon Schamas⁴⁶ *Paisagem e Memória*, para recuperar as “veias” do mito e da memória que estão debaixo da “superfície” temática.

Isto também conduz basicamente em direção à interpretação de meios de comunicação expressivos pelos quais as relações com o mundo material se imaginaram e se representaram: os textos, pinturas, projetos de jardins e parques, planos de cidade, esculturas e fotografias.

A intenção do livro de Schamas não é construir uma estrutura histórica unitária de significações e relações ambientais pela paisagem, mas, como o título de Schamas contém, para revelar o poder da falta de compreensão mítica pela memória social, na formação de uma identidade individual e social por meio do seu tratamento de uma presença humana inescapável no mundo natural.

Estruturando a sua aproximação, como um ato de cuidar um jardim, em redor de temas elementares como a madeira, água e rocha, Schama procura revelar como as comunidades humanas desenharam imaginativamente através de características dominantes do seu ambiente vivo, para formar uma identidade distinta.

Reconhecendo o impulso do discernimento antropológico que a identidade se

⁴⁶ Simon Michael Schama, (1945) é um académico e escritor britânico, professor de História e História da Arte na Universidade de Columbia, N.Y. Entre as suas obras mais famosas estão *Landscape and Memory*, *Dead Certainties*, *Rembrandt's Eyes*, além de sua história da Revolução Francesa, *Citizens*. Schama ficou conhecido por escrever e apresentar um documentário em 15 partes produzido e exibido pela BBC intitulado *A History of Britain*; também é um crítico de arte para o jornal Americano The New York Times.

constrói mais por meio da experiência dos outros do que pela autoconsciência autônoma, Schama reconhece a apelação exótica de paisagens imaginativas localizadas além do conhecido e do mundo diário: o mundo íntimo das pessoas.

Assim, por exemplo, descreve a evolução complexa de experiências do império romano e das imagens dos territórios arborizados e não cultivados, além dos espaços imperiais delimitados pelo Reno e pelo Danúbio: a paisagem descrita por Cornelius Tacitus no seu *Germania*. Os povos selvagens e desconhecidos que não conseguiram cultivar a terra, os habitantes destas florestas que tinham conspirado para derrotar o poder de Roma por meio do uso estratégico da paisagem de *Teutoburger Wald*, consideravam-se simultaneamente como os protetores da liberdade, conduzindo uma vida exemplar de coletividade igualitária perto da natureza.

A vida romana e a paisagem ofereceram uma repreensão implícita à decadência urbana imperial e sobre como exploraram os latifúndios do Mediterrâneo e da Itália. O texto de Tacitus, forneceu para o autor, uma justificação ideológica para a significação de uma paisagem de *Wald und Fels* dentro do nacionalismo romântico alemão.

Hoje, embora tenhamos fortes opiniões sobre quais os ambientes que gostamos, raramente nos perguntamos: o que gostamos da paisagem e por que gostamos dela? Quando publicado em 1975, a *Experiência de Paisagem*⁴⁷ de Jay Appleton⁴⁸ procurou investigar aquelas configurações de paisagem que poderiam incitar respostas estéticas universais nos seres humanos.

Buscando superar a lacuna entre a estética teórica e a análise detalhada da prática das paisagens reais, os seus conceitos e teorias ainda são amplamente utilizados hoje, no 42 ° aniversário do seu livro. Construindo a sua tese sobre o trabalho do filósofo americano e fundador da psicologia funcional, John Dewey, Appleton leva-nos a um caminho “humilde”, mas pragmático da razão através do comportamento e do ambiente.

⁴⁷ APPLETON, Jay; *The Experience of Landscape*, John Wiley & Sons, 1996.

⁴⁸ Jay Appleton (1919 - 2015) foi um geógrafo britânico que propôs a "teoria do habitat" e avançou a noção da "perspetiva-refúgio".

A fim de compreender as fontes da experiência estética, argumenta Dewey, é necessário recorrer à vida animal abaixo da escala humana. Claro, sugerindo que as manifestações estéticas em seres humanos representam um impulso animal motivado pela sobrevivência, que terá sempre os seus críticos.

Alguns argumentam que, como raça, os vestígios de comportamento territorial podem permanecer nos seres humanos, no entanto estes são rapidamente sobrepostos pela aprendizagem.

No entanto, não devemos esquecer que o comportamento estético do ser humano adulto emergiu de um processo evolutivo que durou milhões de anos e Appleton argumenta fortemente que isso basta para explicar que nossa preferência na paisagem está no condicionamento biológico.

Simplificada e ordenada, a tese consiste no que o autor chama de "teoria do habitat" e "teoria do refúgio-prospeto".

A primeira baseia-se em trabalhos empíricos bem conhecidos de etólogos que observaram que cada espécie animal procura condições ambientais ideais (abrigo), principalmente em termos de padrões de comportamento fixos, sendo os padrões aprendidos secundários. Quando um habitat corresponde mais ou menos às necessidades internas, resulta uma sensação agradável, que Appleton acredita constituir nos seres humanos a base para uma sensibilidade estética em relação à paisagem.

A aproximação de Jay Appleton às qualidades estéticas da paisagem é certamente crua e dura de imaginar, contudo alude a uma conclusão estranha. Talvez a beleza de uma paisagem não seja tão subjetiva como alguns podem crer, mas sim apenas um traço evolutivo fundado na nossa necessidade muito essencial de sobrevivência.

A apologia da especificidade da existência estética da paisagem é também um tema central na teoria de Rosario Assunto⁴⁹. A paisagem, afirma, “*é uma realidade*

⁴⁹ Rosario Assunto (1915 - 1994) foi um filósofo italiano. Analisou as questões estéticas da filosofia a partir de um ponto de vista histórico e teórico tratando-os não apenas como filosofia da arte e da beleza,

estética que nós contemplamos vivendo nela”, em contraste com a das obras de arte, que são contempladas como “*vivendo em nós*” – num caso dá-se “*o sair de nós*” em direção ao objeto contemplado, no outro, os objetos são como que “*trazidos até nós*”⁵⁰.

Para o filósofo “*A experiência estética da natureza seria então esta interação na qual o nosso contemplar intervém no constituir-se da natureza como objeto de contemplação.*”⁵¹. Para o filósofo, o território tem uma significação quase exclusivamente espacial, de valor amplo e quantitativo.

Outro autor que segue uma linha de pensamento análoga, ao defender a especificidade de experiência da paisagem em comparação com a da arte, é Allen Carlson⁵². Na sua análise em *Appreciation and the Natural Environment*, apresenta dois arquétipos, ambos apropriados à consideração da arte.

Referimos o segundo, pois é o que mais se adequa perante as ideias analisadas nesta tese; arquétipo – paisagem, que tem como género artístico mais elucidativo a pintura de paisagem, considera a obra como um cenário visto de um determinado ponto de vista e a determinada distância e privilegia as qualidades pictóricas do desenho envolvido pelo tratamento da cor. Segundo o autor existe uma conexão entre uma deambulação no campo e um percurso numa galeria de pinturas de paisagem.⁵³

Augustin Berque⁵⁴ conduziu para os estudos da paisagem, não apenas as informações visuais objetivas, a morfologia da paisagem, mas também as informações subjetivas do observador. Para o autor a paisagem repousa na interação intrincada entre sujeito e objeto.

mas considerando que coincide com a própria filosofia julgada como estética pura. Estudou as ideias de Baumgarten, Descartes, Leibniz, Kant e examinou principalmente a concepção do homem e da sua relação com a natureza.

⁵⁰ In ASSUNTO, Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, p. 164-165.

⁵¹ Assunto, Op., Cit., p174-176.

⁵² Allen Carlson é um filósofo americano (1943). Ele é Professor Emérito no Departamento de Filosofia da Universidade de Alberta, no Canadá. Allen Carlson é conhecido pelo seu trabalho em estética, particularmente em torno da estética ambiental e epistemologia.

⁵³ CARSON, Allen, *Appreciation and the natural Environment*, Journal of Aesthetics and art Criticism, 1979, p.269.

⁵⁴ Augustin Berque, (1942), é um geógrafo francês, orientalista e filósofo. Nas suas análises sobre paisagens compara as diferentes visões do mundo que são refletidas por uma paisagem específica.

A paisagem é a “*mediação entre a subjetividade humana e o mundo das coisas*”⁵⁵, logo, não constitui um “objeto”, não se limita à forma do envolvimento humano; envolve uma percepção sobre as coisas e requer condicionantes culturais, sociais e históricas; envolve o sentido da visão com todas as estruturas inerentes ao seu funcionamento próprio: “*O nosso olhar não se dirige unicamente à paisagem; numa certa medida, ele é a paisagem.*”⁵⁶

Algumas décadas depois do estudo de Clark, Malcolm Andrews efectuou uma segunda sistematização da paisagem na arte, atualizando aquele estudo, através da consideração de movimentos artísticos do século XX que tentaram renovar a relação entre a paisagem e a arte, mas também Andrews arquiteta um novo olhar sobre esse património artístico, visual e cultural através de um conceito de paisagem diferente.

Para concluir este breve panorama sobre o modo como diversos pensadores de diferentes disciplinas académicas abordam a paisagem, temos que esclarecer que escolhemos os que são mais relevantes para a nossa perspectiva de análise e invocaremos sempre que necessário as suas teorias nos próximos capítulos.

Em todas as ideias analisadas se verifica que a importância atribuída à experiência da paisagem seja ao nível da percepção individual, seja ao nível de um olhar caracterizado por aspetos culturais e históricos.

⁵⁵ In BERQUE, Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Editions Champ Vallon, 1994. P.25.

⁵⁶ Berque, Op., Cit., p.25.

1.3 A paisagem como género na Pintura

A relação da civilização ocidental com o meio natural não foi uma constante ao longo dos séculos, ao passo que na China a paisagem é uma evidência a partir do século IV e nunca se perdeu.⁵⁷ A noção de paisagem no Ocidente surgiu associada ao desenvolvimento da arte da pintura : *«É verdade que a paisagem ocidental, enquanto esquema de visão, é originalmente pictural, e que continua a ser, mesmo na literatura, essencialmente descritiva; (...) Não foi a pintura que induziu a paisagem, mas aquela pintura que inventando um novo espaço quatrocentista, aí inscreveu, progressiva e laboriosamente, a paisagem ocidental.»*⁵⁸

A possível génese da palavra paisagem poderá ser atribuída ao poeta Flamengo Jean Molinet que, em 1493, a utilizou com o sentido de *«quadro representando uma região»*⁵⁹. Em 1549, no dicionário de Francês-Latim de Robert Estienne, o termo paisagem designava uma pintura sobre a tela⁶⁰.

Entendemos o culto do natural como um conjunto de rituais evocativos daquilo que diz respeito à natureza e não ao transcendente; como um sistema de práticas culturais que consagram este atributo que é projectado pelo observador em relação aos elementos naturais e não aos símbolos do metafísico; como um louvor desta característica que resulta da dialéctica entre o homem e a natureza, e não entre este e o divino, adopta-se uma perspectiva pagã que opõe o natural ao sagrado, contrária a uma posição religiosa, em que a natureza expressa sempre algo de transcendente.

Assim, afasta-se a simbólica religiosa das medievais hierofanias cristãs em que os elementos naturais se encontravam empenhados na consagração de entidades divinas, como na pomba do Espírito Santo e no Cordeiro de Deus, para se relevar todo um processo de dessacralização e secularização do ambiente natural.

Para além da dicotomia sagrada/natural, a contraposição entre artificial/natural

⁵⁷ In BERQUE, Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du Paysage*. p.19.

⁵⁸ Trad. livre do autor *« Il est vrai que le paysage occidental, en tant que schéma de vision, est originellement pictural, et qu'il est reste durablement, même en littérature, essentiellement tabulaire ; (...) Ce n'est pas la peinture qui a induit le paysage, mais cette peinture-là qui, inventant un nouvel espace au Quattrocento, y a inscrit, progressivement et laborieusement, ce paysage-là »*, in Alain Roger, *Court traité du Paysage*, p. 65.

⁵⁹ Id., Ibid. p. 65.

⁶⁰ Ver PITTE, Jean Robert, *Histoire du paysage français*. Paris : Tallandier, 1983.

parece relevante para a reflexão sobre a problemática deste culto. O avanço da ciência, da tecnologia, da industrialização, da urbanização, gerou um progressivo corte do cordão umbilical da civilização europeia com a natureza e o desenvolvimento de um ambiente artificial, totalmente construído pelo homem, onde este progressivamente se ia integrando.

O êxodo rural gerado pela revolução industrial que implicou a deslocação de grandes aglomerados de população agrícola para centros urbanos na busca de melhores condições de subsistência gerou uma explosão demográfica em cidades de estruturas pré-industriais, com consequências sociais dramáticas. Filosófica e ideologicamente verificaram-se reações às drásticas mudanças, acabando por eclodir movimentos, também de cunho estético, apologéticos do naturalismo que numa herança das ideias de Rousseau, pugnavam pelo reencontro do homem com a pureza e a inocência da natureza.

Outro dos elementos integrantes do título, trata-se do conceito de paisagem, noção essencialmente mental que consiste na apreensão humana do ambiente natural ou artificial, do processamento subjetivo elaborado pelo indivíduo como resultado da evolução do seu todo cognitivo.

O homem observa o seu meio com base na conjugação da sua estrutura genética e da sua experiência cultural, através do seu sistema sensitivo, sentimental e racional, produzindo observações multifacetadas e mutáveis que decorrem da sua irrepetível identidade. Por outras palavras, configura-se uma dualidade ontológica entre a alterável visão que o indivíduo elabora do ambiente, onde reside a noção de paisagem, e o próprio meio que lhe é exterior e que se consubstancia no referente a partir do qual se eleva aquela noção. Assim, entre o observador e a natureza desenvolve-se uma dialética que funde o cultural e o natural, e que vai se alterando com o decorrer do tempo, para dar origem à paisagem.

Todo este processo estabelece-se *a priori* em relação à representação estética da paisagem, contudo, historicamente, a sua concretização artística precedeu o seu aparecimento no séc. XVI, enquanto conceito e palavra. Todavia, considerar que o homem não dispunha de uma imagética paisagística decorrente da unidade cultural e natural em que se afirmava individualmente, antes da sua materialização plástica e

muito antes da sua teorização, afigura-se com um pressuposto de difícil argumentação.

Logo, a paisagem pode ter existido, antes mesmo de existir, como experiência de cariz mental anterior à sua representação de cunho plástico e à sua estruturação conceptual. Deste modo, até mesmo a designação "arte da paisagem" pareceria redundante se se considerasse que a paisagem não existia antes da sua representação estética, porém afigura-se relevante se se ponderar a hipótese de ela surgir anteriormente e apenas como visão do sujeito sobre o seu ambiente.

Na ação estética que constitui a arte da paisagem, deverão ser distinguidos dois níveis de intervenção: em artes (através de suportes e técnicas mais distantes de uma intervenção no ambiente como na pintura, no desenho, na fotografia, na literatura, no cinema, na música, entre outros), e num agir humano direto sobre o meio, como na agricultura e na industrialização destituídas de uma prioridade artística, (o que acontece na arte pública na qual se proclama o investimento de uma intenção estética no ambiente, conforme na arquitetura, na arquitetura paisagista, entre outras possibilidades).

Parece clara, a mútua influência dentro e entre os dois domínios, pois se a intervenção humana, mais ou menos estética, na natureza determinou as representações artísticas da paisagem, também estas influenciaram as intervenções elaboradas diretamente no meio ambiente. Por outro lado, importa destacar em ambas as dimensões, a relevância do papel das estruturas de poder da sociedade como codificadores culturais e intervenientes diretos na paisagem.

No entanto, para além da subjetividade e da individualidade da experiência paisagística, importa encontrar aspetos comuns entre as suas ilimitadas imagens mentais e o seu múltiplo tratamento estético, para que claramente se distinga de outras temáticas.

Oscilando entre uma representação plástica mais próxima da sua observação sensitiva, ou seja, mais próxima da realidade ambiental, seja natural ou citadina, e uma abordagem mais idílica, fantasiosa ou abstrata, a paisagem contém uma territorialidade atmosférica exterior como denominador comum em qualquer destes tratamentos. Aqui parece residir o atributo essencial de uma paisagem – das primeiras expressões

paisagísticas, da Antiguidade à Idade Moderna, ainda geralmente consideradas como meros panos de fundo na cena retratada, até ao apogeu do naturalismo no séc. XIX e ao percurso artístico da crescente abstração, impulsionado pelo impressionismo, assumido no séc. XX, a paisagem significa uma fruição estética concretizada numa experiência de espacialidade, em terra ou no mar, no campo ou na cidade, envolvida numa atmosfera de exterior.

Quando num retrato, numa natureza morta ou numa cena de interior, em géneros aparentemente distintos da paisagem, se encontra uma sensação paisagística esta reside numa aproximação dos elementos plásticos representados às coordenadas referidas – território, atmosfera e exterioridade.

A partir destas premissas conceptuais e semióticas, importa esclarecer que o subtítulo do trabalho parece introduzir uma transição iniciada no culto do natural e culminada na arte da paisagem, tornando-se indispensável estabelecer as balizas cronológicas que delimitam este processo.

Ora, a pré-história da representação da paisagem pode eventualmente iniciar-se nas civilizações ocidentais da Antiguidade, onde surge ainda como cenário da cena histórica ou mitológica representada e na civilização chinesa que, no séc. IV d.C., numa consagração proposta pelo taoísmo, dispunha de representações plásticas cabalmente dominadas pelo tratamento paisagístico.

No período helenístico, a obra do poeta grego Theocritus já criava imagens literárias ligadas a um ambiente pastoril e no séc. I d.C., um interesse particular por cenas campestres fez eclodir na decoração das vilas, cenas paisagísticas, por vezes inspiradas na *Odisseia* de Homero, numa técnica de *trompe-l'oeil* que gerava uma ilusão ótica de projeção das paredes até ao limite do horizonte, bem como no século seguinte continuavam a florescer expressões paisagísticas de pendor arquitetural, onde surgiam igualmente figuras.

Quanto à cultura chinesa, encontrou na primeira década da nossa era termos designadores da ideia de paisagem, como *shanshui*, e a sua literatura já então criava imagens ligadas a ambiências paisagísticas, produção escrita que antecipou as suas representações plásticas. As práticas religiosas do taoísmo e do confucionismo

implementaram uma expressão paisagística embrenhada em valores morais, seguindo um sentido de simplificação pictórica e o recurso a espaços vazios que adensavam o seu abstracionismo.

Ainda durante o domínio do Império Romano, os territórios bárbaros, como os da região da Alemanha, encontravam-se organizados em unidades políticas designadas por *civitates* ou *populi*, que por sua vez se dividiam em *pagus*, enquanto delimitação aparentemente jurisdicional, sendo este último termo, talvez a origem, nas línguas derivadas do latim, da palavra paisagem. Mas, com a derrocada do Império e a entrada na era medieval, o sistema feudal foi emergindo como um sistema social baseado na posse da terra por parte do senhor, que, em troca de proteção, permitia aos agricultores trabalharem-na comunitariamente.

Neste período surgem, igualmente, outros vestígios de representações paisagísticas, apesar da ascensão das ideias cristãs que fizeram sucumbir qualquer intenção anterior de abordagens mais naturalistas da paisagem. Segundo Santo Anselmo, a natureza configurou-se como fonte de ímpias sensações, devendo o seu tratamento adotar uma forma simbólica que remetesse a atenção para o domínio das ideias.

Este tratamento iconográfico, intencionalmente distante da abordagem mimética, limitou a aplicação dos elementos naturais à dimensão decorativa, emergindo a partir do séc. XIII, como ornamentação de capitéis e de manuscritos. Desta representação individualizada dos objetos naturais, transitou-se para uma abordagem de conjunto que retomou a harmonia de um jardim paradisíaco.

Na arte florentina de Giotto (1267/1337) a paisagem revela-se apenas como um cenário simplificado no qual decorrem os grandes gestos da humanidade e será antes nos pintores de Siena, particularmente nos trabalhos de Simone Martini (1284/1344) e Lorenzetti (1305/45) que a natureza ganha uma expressão natural.

Na realidade, na opinião de Kenneth Clark expressa na obra *A Paisagem na Arte*⁶¹, as primeiras paisagens, no sentido moderno, constituem os frescos do *Bom ou Mau Governo* de Lorenzetti, com um pendor realista já mais distante da paisagem de

⁶¹ CLARK, Kenneth, *A Paisagem na Arte*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1964.

cariz simbólico, enquanto a obra de Martini reflete a estética do gótico francês, que exprime a beleza divina através de objetos sensoriais. Por sua vez, no Palácio dos Papas em Avignon, nomeadamente na *Tour de la Garde-Robe*, encontram-se frescos datados de 1343, os primeiros que traduzem esta nova atitude perante a natureza, onde um conjunto de figuras desfruta deleitosamente o ambiente retratado com o requinte medieval da decoração.

Com o declínio da estrutura do poder feudal da Idade Média e a crescente determinação económica dos territórios, a pintura do séc. XVI, especialmente no norte da Europa e em Itália, cria as primeiras paisagens com um tratamento luminoso da territorialidade, em que a espacialidade começa a ser banhada por uma atmosfera luminosa. Destacam-se nesta nova atitude plástica, obras executadas por artistas flamengos com um evidente esforço no sentido da aproximação à realidade ambiental e uma particular atenção aos pormenores dos elementos representados, porém ainda absorvidas por uma intenção espiritual.

O manuscrito *Horas de Turim*, executado em 1414 e 1417, cuja autoria levanta algumas incertezas, mas que alguns autores atribuem a Hubert van Eyck, revela-se como um dos exemplos maiores desta expressão paisagística, em que a composição estruturada pelo pintor desenvolve uma sensação de profundidade e a paleta cromática intensifica o efeito luminoso da atmosfera.

É neste contexto, do norte da Europa e do florescimento de um tratamento mais realista da paisagem, que surgem as primeiras obras de topografia atribuídas ao pintor suíço Conrado Witz (1400/46) que na tela *A Pesca Milagrosa* (1444), executa um fundo em que os acidentes geológicos são trabalhados com grande exatidão. Também Albrecht Dürer (1471/1528) elabora um conjunto de aguarelas, iniciado em 1494, que se podem afirmar como um dos corolários deste movimento topográfico, entre elas se destacando as primeiras representações exatas de uma cidade, neste caso de *Innsbruck*.

Em Itália, por sua vez, os principais polos de produção paisagística neste período, residem em Florença e Veneza, onde floresceu a produção de mapas, com um tratamento cartográfico e racional do espaço que influenciou obras inspiradas numa visão paisagística que se pretendia mais próxima da realidade ambiental.

Particularmente nesta última cidade, as exigências matemáticas que se aplicavam nas representações plásticas culminaram na criação da perspectiva científica por Brunelleschi, teorizada por Leon Battista Alberti em *Tratatto Della Pittura* (1435-36). Esta descoberta essencial para o aparecimento do homem moderno, determinou a evolução da paisagem como forma de controlar plasticamente o espaço, e é plenamente desenvolvida por Piero della Francesca (1416/92) cuja obra evidência um tratamento luminoso de influência flamenga.

Porém será em Veneza, que a inovação flamenga será cabalmente entendida, em particular na obra de Giovanni Bellini (1433/1516), um dos maiores pintores de paisagem da sua época. Influenciado por della Francesca, o artista congrega ainda um tratamento luminoso de sentido emocional, com uma abordagem simbólica, mas de grande minúcia realista.

Paralelamente, Leonardo da Vinci (1452/1519) aprofundava já nos seus trabalhos uma curiosidade científica que o levava a analisar demoradamente os elementos naturais, com resultados de grande realismo paisagista, em que a expressão da luz obedecia a um novo princípio pictórico ligado à tonalidade azul da atmosfera. Mas, refere-nos Leonardo, «*primeiro tende a certeza de que conheceis todas as partes de todas as coisas que desejais pintar, tanto os membros dos animais, como os membros das paisagens, isto é, rochas, plantas, etc.*»⁶²

No início do século XVI, nestes centros nevrálgicos da produção paisagística, assiste-se já à autonomização da paisagem enquanto género da pintura, particularmente na zona do Danúbio, em Antuérpia e em Veneza, áreas densamente povoadas e urbanisticamente desenvolvidas, proporcionado pelo florescimento económico holandês e pelas cortes italianas.

O incremento na produção e no consumo de mapas nestas regiões, afigura-se como uma causa e também como uma consequência destas novas condições de perceção perante a paisagem e este levantamento cartográfico associado a intenções político-militares, relaciona-se por sua vez com o surgimento de nomenclaturas próprias para a designação da expressão paisagística, como o termo *landschaft* que Dürer aplica cerca de 1520, e a palavra *paese* que surge, sensivelmente no mesmo momento, nos

⁶² in READ, H. A Educação pela Arte. São Paulo: Martins Fontes. 2001. P.24.

inventários venezianos.

A região do Danúbio, espalhada por territórios alemães, austríacos e suíços, é encarada por alguns autores como uma escola paisagista onde se destacaram artistas como Lucas Cranach (1472/1553) e Albrecht Altdorfer (1480/1538). Este último exprime a evolução das forças da natureza em virtuosos efeitos de luz derramados sobre o território, criando uma das primeiras pinturas a óleo plenamente dedicadas a uma paisagem, conservada até à atualidade – *Paisagem com Ponte* (1518).

Nesta mesma época, em Antuérpia, Joachim Patinir (1480/1524) utilizava a *Weltlandschaft*, ou seja, a paisagem do mundo observada de um elevado ponto em relação ao território, projetando a visão, através de um esquema de tratamento atmosférico com tonalidades azuis, para um vasto panorama.

Esta abordagem paisagística encontrou um dos seus expoentes no pintor Pieter Bruegel (1525/69), evidenciando-se na sua obra tanto num estilo maneirista e uma expressão simbólica da paisagem, como numa cuidadosa observação da natureza.

Noutro dos centros referidos, a cidade italiana de Veneza, a paisagem torna-se popular e a designação *paese* generaliza-se entre a elite artística que considera encontrar um talento especial nos paisagistas do norte do País.

Entre eles encontra-se Giorgione (1477/1510), cuja associação a um grupo de poetas arcadianos, influencia a sua paisagem poética, plena de um lirismo que culmina numa das suas obras maiores – *A Tempestade* (1508) – na qual deu larga à sua liberdade criativa.

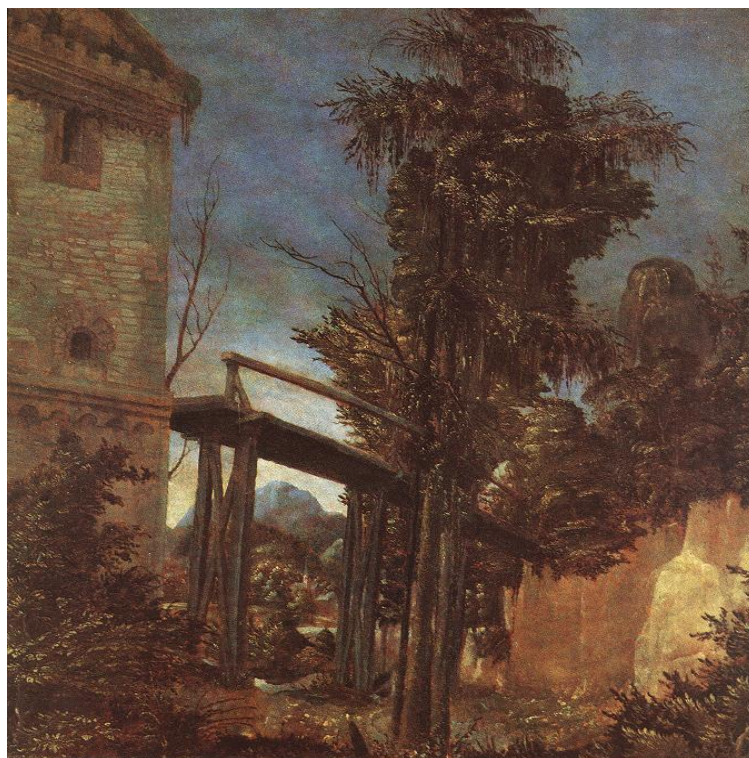


Fig. 4 Albrecht Altdorfer, *Paisagem com Ponte*, c. 1518.



Fig. 5 Joachim Patinir, *Caronte atravessando o Estige*, s/d.

Já Ticiano (1490/1576), um dos seguidores de Giorgione, concebe nos seus retratos e cenas figurativas, fundos paisagísticos de grande pujança e relevo no percurso de uma paisagem idealista e mitológica que viria a influenciar, determinantemente, Claude Lorrain e Poussin.

Ainda nesta região, a *Terraferma* veneziana, resultante dos trabalhos de drenagem em larga escala, começa a ser adquirida a partir do final do séc. XVI pela aristocracia local, que constrói casas decoradas ao sabor das antigas paisagens em *trompe-l'oeil* das vilas romanas, contexto arquitetural onde se destacam as vilas projetadas por Andrea Palladio (1508/80), nas quais a casa e a sua envolvente externa ajardinada, eram concebidas em conjunto.

E a popularidade crescente em Itália da vida nas vilas como retiros de Verão, foi determinante para o prestígio das expressões paisagísticas, pois os seus proprietários afirmavam-se como patronos de artistas que se dedicavam na sua obra à apologia das paisagens campestres, e cuja atmosfera foi captada pela já referida, poesia arcadiana. Deste modo, durante o renascimento italiano, a poesia, as representações plásticas de ambientes naturais, a arquitetura e a jardinagem, surgiam profundamente interligadas e determinantes para a observação do natural.

No séc. XVII, novos polos tomam a dianteira na produção paisagística, especialmente a cidade de Roma e o norte da Holanda onde, respetiva e por oposição se desenvolveu um movimento de paisagem ideal e clássica e um pioneiro estilo naturalista.

Numa fase inicial do barroco, a capital italiana revelava-se como um centro aglutinador de artistas provindos dos mais diversos pontos da Europa que começaram a trabalhar num novo tipo de representação paisagística caracterizada pelo recurso a um ponto de vista baixo e à unidade atmosférica que envolvia toda a composição.



Fig. 6
Pieter Bruegel, *os caçadores na neve*, 1565.



Fig. 7
Giorgione, *A Tempestade*, c. 1508.

Entre as figuras de destaque neste contexto estético, altamente considerado pelos aristocratas patronos italianos, salienta-se a de Claude Lorrain (1600/1682) que, pintando *en plein air* na zona campestre de Roma, concebe paisagens de sabor pastoral idealizado com uma liberdade pictórica única, reveladoras de uma preocupação para com os volumes, o tom e a luz.

Porém, o volume e a qualidade da produção não garantiam ainda o reconhecimento por parte dos teóricos italianos, defensores de uma pintura de história que retratava feitos heróicos da humanidade, cenas bíblicas e da literatura clássica.

E será com Annibale Carracci (1560/1609) na sua obra *Fuga para o Egipto* (1600-04) que surgirá, pela primeira vez, uma representação paisagística que pretendia ascender ao reconhecido nível da pintura de história. Outro dos artistas cujos trabalhos se realçam neste âmbito da paisagem idealista é Nicolas Poussin (1594/1665).



Fig. 8
Annibale Carracci, *A fuga para o Egipto*, c. 1604.



Fig. 9
Vermeer, *Vista de Delft*, 1600/61.

Em paisagens imbuídas de um sentido moral, o pintor procura disciplinar o meio natural avesso a princípios geométricos, através do emprego da “secção de ouro”, da implantação de elementos arquiteturais e de composições ritmadas por volumes verticais, horizontais e por diagonais, sem nunca abandonar uma observação cuidada do ambiente natural.

No que concerne ao norte da Holanda, este século XVII trouxe uma popularidade às representações paisagísticas nunca antes desfrutada, prestígio que permitiu a alguns artistas especializarem-se nesta prática. Criando ainda paisagens italianizantes no seu idealismo, os pintores holandeses vão construindo uma nova expressão naturalista da natureza, como retrato do ambiente típico dos trabalhos rurais e das paragens campestres do País.

Para tal situação contribuiu a conjugação de determinadas condições sociais, políticas e religiosas únicas no contexto europeu. Reinaugura-se, então, no rescaldo da Contra-Reforma que a reprimira, uma nova liberdade na análise perante a realidade e a proliferação do calvinismo, com a sua opção iconoclasta, impõe o abandono da

tradicional produção de arte sacra, para encarar a natureza como revelação da providência divina e, logo, como temática de eleição.

Por outro lado, a reconquista da independência das províncias ao império espanhol, declarada em 1579, e o decorrente florescimento económico da burguesia proporcionado pelo fim dos confrontos bélicos, ofereceram uma tranquilidade que promoveu a busca de uma identidade nacional e catalisou a procura da produção plástica representativa das paisagens tipicamente holandesas.

A obra de Jacob van Ruysdael (1628/82), talvez um dos maiores representantes da paisagem naturalista antes de Constable, reflete a pujança das forças naturais através de efeitos de claro-escuro que adensam a intensidade dramática das cenas, traduz uma grande atenção aos pormenores e uma reação à luz que observa o seu movimento na evolução das sombras, e que ira influenciar, consideravelmente, a pintura de paisagem inglesa.

Ainda no séc. XVII, a escola holandesa revelou-se frutuosa na produção de paisagens citadinas, na qual se salienta a obra de Vermeer (1632/75). O seu tratamento atmosférico obtém uma delicadeza quase insuperável na *Vista de Delft* (1660/61), na qual demonstra um requinte tonal e uma capacidade de distanciamento emocional.

1.4 Kenneth Clark e a *Paisagem na Arte*

Se hoje sabemos muita coisa sobre o modo como se institui a pintura de paisagens e como foi executada na Europa e mais tarde nos Estados Unidos, foi através de publicações que recentemente acompanharam importantes exposições e que em grande parte são herança da obra pioneira de Kenneth Clark⁶³, *A Paisagem na Arte*.

⁶³ Kenneth Clark, (1903/1983) escritor, director de museu, fez programas sobre arte na rádio inglesa, e foi um dos mais famosos historiadores de arte da sua geração. Em 1969, foi catapultado para a fama internacional como o escritor, produtor e o apresentador da série da televisão da BBC, *Civilisation: A Personal View*.

Um admirador de Ruskin e um protegido do crítico de arte mais influente do seu tempo, Bernard Berenson, Clark transformou-se rapidamente no mais respeitado esteta do mundo britânico das artes. Após um cargo como curador das artes no museu de Ashmolean de Oxford, em 1933 com apenas 30 anos, Clark foi nomeado director da National Gallery em Londres. Foi a pessoa mais nova de sempre a

O estudo de Kenneth Clark, embora não pretenda ser um tratado sobre a pintura de paisagem, a verdade é que através dele fazemos uma viagem pelas relações do homem com a natureza ao longo dos séculos. Relações essas, que se refletiriam na pintura e que marcariam as fases da conceção humana da natureza. Por isso parece-nos de toda a importância fazer uma breve análise desta obra para introduzir o leitor e contextualizar o tema abordado neste trabalho.

O autor começa por expor que na Antiguidade essa relação não se fizera pois «*estivera tão profundamente impregnada do sentido grego de valores humanos, que este conceito de natureza tinha desempenhado um papel secundário*». ⁶⁴ A paisagem era representada unicamente com valor decorativo.

Na Idade Média esse valor decorativo, acrescido de um valor simbólico, constituía as duas vertentes de expressão da *paisagem*, a *paisagem dos símbolos*. É que a natureza na Idade Média era vista com desconfiança, pois encerrava muitos perigos. Ainda que a partir do século XII essa realidade se comesçasse a transformar; como é possível observar nas obras literárias de Dante, Petrarca e nas obras pictóricas de Giotto, Simone Martini e Lorenzetti. A natureza selvagem podia agora domar-se em jardins fechados, representativos também eles do Éden.

Quando entramos na Idade Moderna, a paisagem dos símbolos passa a *paisagem dos factos* e encerra em si um novo sentido de espaço. Facto que se dá ao mesmo tempo na pintura italiana e flamenga; «*mas se bem que produzindo um resultado semelhante, é diferente nos meios e intenção. Em Van Eyck é instintivo, um subproduto da sua percepção da luz, e em toda evolução da pintura flamenga mantém-se empírica (...). Mas esta não podia satisfazer a mentalidade científica dos florentinos*». ⁶⁵

Porém, Clark ressalva que a perspetiva científica não é a base do naturalismo. Assim é ao Norte que cabe o papel de precursor da paisagem, pelas mãos de um Hurbert Van Eyeck, de um Bosch ou de um Brueghel. O qual depois passaria para Itália via

preencher o lugar. Entretanto, era uma figura controversa devido à sua distância em relação à arte moderna e do pensamento pós-moderno. Em 1946 Kenneth Clark renunciou ao seu cargo de director a fim de dedicar mais tempo à escrita. Entre 1946 e 1950 foi professor na Slade of Fine Art em Oxford. Foi um dos membros fundadores e presidente do Conselho das Artes de Grã-Bretanha de 1955 a 1960.

⁶⁴ In CLARK, Kenneth, *Paisagem na Arte*, p. 19.

⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 40.

Veneza - Giovanni Bellini, que fez do efeito luz o motivo principal da sua pintura.

E porquê no Norte? Porque a paisagem dos factos era uma forma burguesa de arte e o século XVII foi a época da burguesia por excelência; sentindo esta, a necessidade de ver coisas reconhecíveis, as paisagens da sua terra; aquilo, afinal, porque tinha lutado. Também agora, após a repressão da Contra-Reforma e o fim das guerras religiosas, dava-se um renascimento da ciência e da botânica e a teoria da luz de Newton despontava.

Por outro lado, a tradição maneirista esgotara-se e o gosto natural holandês pela paisagem podia agora exprimir-se. Assim foi com Rembrant, Rubens, Jacob Van Ruysdael e mesmo num pintor de cidades como Vermeer. Mas, «*pelos fins do século XVII a pintura de luz deixou de ser um acto de amor e tornou-se estratagem*». ⁶⁶

Outra via, no entanto, foi desenvolvendo-se durante a Época Moderna, era a da *paisagem fantástica*. Refere o autor, que já no século XV os artistas haviam começado a sentir que a paisagem se tornava demasiado insípida e vulgar e, por isso, tentaram começar a explorar o misterioso e o desconhecido. Eram pintores urbanos e trabalhavam para uma clientela, também ela urbana. Grünewald e Altdorfer são os seus expoentes. Formava-se aqui a origem da pintura expressionista.

Porém, o *fantástico* também está presente em alguma pintura de Leonardo da Vinci e do Maneirismo, nas obras de Tintoretto e El Greco. Se a «*paisagem dos factos degenerou em fotografia, também a paisagem fantástica degenerou no pitoresco, mais especialmente naquele ramo de pitoresco de que derivou Salvator Rosa*». ⁶⁷ Sem ele, prossegue Clark, nem Alexander Cozens, nem John Roberts e, por consequência, nem Turner teriam podido descrever a natureza selvagem. «*Assim o maior mestre de paisagem selvagem (Turner) está ligado aos maneiristas românticos do século XVI, e completa o ciclo que Altdorfer e Grünewald tinham começado*». ⁶⁸

É ainda na Idade Moderna que se define um outro tipo de paisagem, a paisagem ideal, que, segundo Clark, baseava-se na crença de uma Idade de Ouro ou na perfeição

⁶⁶ Id., Ibid., p. 55.

⁶⁷ Id., Ibid., p. 76.

⁶⁸ Id., Ibid., p. 77.

da vida pastoril. Este tipo de paisagem tem em Giorgione (com suas pinturas mágicas e musicais), em Ticiano (cujo gosto pela natureza faz com que Poussin, Turner e Constable nele procurassem inspiração) e em Claude (que pintava diretamente da natureza e cujos quadros traduzem a contemplação que fazia da mesma) os seus expoentes máximos.

Também o «severo» e «cartesiano» Poussin pertence a esta categoria. Tudo na sua pintura é resultado de uma meditação; era como se quisesse dar ordem à desordem da natureza: a base da pintura de paisagem está no equilíbrio entre os elementos horizontais e verticais do desenho. A sua influência «*foi boa porque combinava de uma maneira perfeita o ideal com o real*»⁶⁹ e estendeu-se, através de Valenciennes, a Corot e Millet e depois a Pissaro e Cézanne.

Outra das ideias que Kenneth Clark desenvolve no livro, é a de que a paisagem ideal estaria ligada à paisagem dos símbolos. «*Ambas eram inspiradas por um sonho de paraíso terrestre, ambas aspiravam criar uma harmonia entre o homem e a natureza. A paisagem de símbolos começa com o frontispício de Simone Martini para o Virgílio de Petrarca; a paisagem ideal pode-se dizer que termina com as ilustrações de Blake para as Éclogas do Dr. Thornton*».⁷⁰ Discípulo de William Blake, Samuel Palmer, criou uma linguagem muito próxima da simbólica, sendo o último pintor das paisagens virgilianas.

Podemos afirmar que, como explicitou Argan,⁷¹ para isto concorreu a cultura iluminista, que revelava agora a natureza não como modelo, mas como um estímulo ao qual se reage de diversas maneiras; questão fulcral na filosofia idealista, que se oporia à imitação da natureza, considerando-a até trabalho supérfluo.

Por consequência, a arte deixava de ser imitação para passar a ser expressão. Por outro lado, o aparecimento das teorias evolucionistas de Darwin tornaria as paisagens ideais em mera fantasia – a destruição de um passado ideal levava à destruição da paisagem ideal.

À época contemporânea, mais concretamente ao século XIX, corresponde, expõe Clark, o desenvolvimento e afirmação da pintura de paisagem. «*Uma cena calma, com*

⁶⁹ Id., Ibid., p. 95.

⁷⁰ Id., Ibid., p. 97.

⁷¹ In ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.p. 4.

*água em primeiro plano refletindo o céu luminoso e enquadrada por árvores escuras, era algo que toda a gente estava de acordo em reconhecer como belo, exatamente como em épocas anteriores estavam de acordo acerca de um atleta nu ou uma santa com as mãos cruzadas sobre o peito».*⁷²

Constable é, para o autor, a personagem que aparece como percursora da paisagem natural. Ele era um estudioso da tradição (de Ticiano, Claude, Wilson, Gaspard, Poussin) e dava muita importância ao claro-escuro; este significava o “brilho da luz”, mas também “sentido dramático” e era o que conferia sentimento às suas obras. Wordsworth havia definido que a natureza era a revelação de Deus e a pintura de Constable havia de exprimir essas ideias morais. Assim, à perda da fé em Deus, corresponde a fé na Natureza.

Com efeito, como refere Clark, Constable influenciou também Rousseau, o criador do academismo na paisagem naturalista, no entanto, parecia faltar-lhe o abandono à natureza encarnado por Corot; cujos estudos em Roma fizeram com que o seu gosto se desenvolvesse de um modo clássico, embora cheio de sentimento: *«de toda a grande gama de delicadas experiências visuais, Corot acabou por se satisfazer com uma – a luz cintilante refletida pela água que passa através das folhas delicadas dos videiros e dos salgueiros. (...), mas apesar de ter descoberto uma fórmula que o satisfazia tanto como ao seu público, Corot continuou a pintar a partir da sua observação natural e sabia que essa era a essência da sua arte».*⁷³ De facto, apenas a observação natural lhe permitia a *impressão*, à qual, segundo o pintor, nos devíamos submeter: a arte *«consiste em representar uma sensação e não nos persuadir a aceitar uma verdade».*⁷⁴ Estava, portanto, aberto o caminho para o Impressionismo.

Também Courbet acreditava que o belo estava na natureza e que o artista devia saber vê-lo sem ampliar a sua expressão. Segundo Clark, quando o artista segue o que diz no seu manifesto é um grande paisagista, mas quando se esquece dos seus princípios torna-se vulgar. *«Todas as formas de expressão contêm nelas as sementes da sua própria destruição, e tal como o classicismo tende para o vazio e a falta de vitalidade,*

⁷² Clark, Op. Cit., p. 100.

⁷³ Id., Ibid., pp. 110-111.

⁷⁴ Id., Ibid., p. 111.

assim o naturalismo tende para a vulgaridade. É o estilo popular, o estilo que pode ser compreendido sem esforço ou educação (...).⁷⁵ Mas será que em *Interior do meu Atelier* (1854-55) é vulgar, como o acusa Clark? Não nos parece.

A escola que lhes sucede é a impressionista, cujas raízes são as naturalistas. Mas, apercebendo-se de que para a prática do natural era necessário «*simplicidade*» e «*calma*», os impressionistas, segundo o autor, tomaram um caminho diferente ao representarem algo que o olho humano não pode analisar – a rede de cores puras de que a luz é composta. Facto que lhes vai permitir uma maior liberdade criadora. Caberá a Monet e Renoir o papel de precursores.

O primeiro não era muito permeável às tradições da pintura Europeia e o segundo nutria pelo século XVIII uma admiração tal que não lhe permitia o culto franco do natural: «*Monet contribuiu com a sua completa confiança na natureza tal como era vista, e com a sua notável compreensão do tom, enquanto Renoir contribuiu com a sua técnica brilhante e com a sua paleta de arco-íris*». ⁷⁶

Depois de uma curta pausa devida à guerra franco-prussiana, em 1871, juntaram-se-lhes Pissarro, Sisley e depois Manet. É interessante a comparação que o autor faz entre impressionismo e renascimento: «*a excitação com que os impressionistas conquistaram a representação da luz pelo uso da paleta de cores puras, é semelhante à excitação com que os florentinos do século XV conquistaram a representação do movimento pela fluência da linha. Mas a arte que depende da alegria da descoberta, declina inevitavelmente quando a técnica é dominada*». ⁷⁷

Tal como o renascimento degenerou em maneirismo, o impressionismo transformou-se: Renoir retomou a firmeza de traço, Pissarro regressou à ordem, Sisley continuou a pintar, mas cada vez com menos convicção... Monet, no entanto, levou as doutrinas do impressionismo até às últimas consequências e apostou na técnica: «*se a decadência em todas as artes se manifesta na promoção dos meios a fins, as últimas obras de Monet podem ser citadas como exemplo de Compêndio*». ⁷⁸

⁷⁵ Id., Ibid., p. 114.

⁷⁶ Id., Ibid., p. 120.

⁷⁷ Id., Ibid., p. 121.

⁷⁸ Id., Ibid., p. 123.

Apesar desta ideia, Kenneth Clark salienta que uma das mais-valias do impressionismo foi a conquista da luz; o que possibilitou o visionamento da cor nas sombras, era mais que um avanço técnico, era uma posição ética, carregada de humanismo. É que estes pintores «*eram miseravelmente pobres (...). Contudo a sua pintura está cheia de uma confiança completa na natureza e na natureza humana*». ⁷⁹ Mas, limitar a pintura a sensações é redutor, pois a arte relaciona-se com os nossos conhecimentos, recordações e associações.

Aqui parece que o autor não compreende que a arte puramente ótica de outrora já não correspondia às necessidades da sociedade à medida que o século XX se aproximava. O mundo e o homem tornavam-se complexos, consequentemente a arte também devia ser capaz de traduzir esta mudança. A partir do impressionismo, a arte poderia até deixar à fotografia o primado da representação, mas reivindicava o primado da comunicação emotivo-sensorial; e esta, ao contrário do que geralmente se pensa, segundo Clark, relaciona-se justamente com os nossos conhecimentos, as nossas recordações, as nossas associações...

Todavia, durante o século XIX a pintura de paisagem tomava outros caminhos nas personagens de Turner e Van Gogh, a quem caberia a procura da luz, como expõe o autor. O primeiro, mestre da paisagem imaginativa havia de dar o passo decisivo: «*foi Turner quem elevou toda a gama de cores até estas representarem não só a luz, como serem simbólicas da sua própria natureza*». ⁸⁰

De facto, era um pintor que estava habituado a encontrar equivalentes gráficos para todos os fenómenos e é isso que vemos nas suas *Tempestades*, *Furacões*, *Avalanches*... seria, com efeito, o mar a fornecer-lhe «um assunto em que não existia o elemento da forma estática e tangível, em que todo o motivo era a cor, o movimento e a luz.» ⁸¹ As visitas a Itália, principalmente a Veneza, intensificaram o carácter anticlássico da sua obra.

É por isto que os impressionistas dele descendem. Aliás, em *Interior de Petworth* (que é uma tentativa de fazer da luz e cor as únicas bases do desenho), vai

⁷⁹ Id., Ibid., p. 125.

⁸⁰ Id., Ibid., p. 126.

⁸¹ Id., Ibid., p. 128.

mais longe que eles. Pois, «*enquanto estes tomavam como ponto de partida a visão natural e se estavam constantemente a referir a ela, Turner manteve apenas os elementos necessários para a sua nova criação*». ⁸² Mas se dele descendem os impressionistas, é preciso ver que as suas origens são românticas e, por isso, as suas obras estão carregadas de uma força destrutiva, de um sentido indomável da natureza.

Com a sua morte podia supor-se que este sentido teria o seu fim. Porém, em fim de século aparecia Van Gogh – carregado dos impulsos “pré-expressionistas” de Grünewald, Altdorfer e Hubert – que possuía, como Turner, um sentido nórdico da luz. A sua luz é, no entanto, diferente: «*é impetuosa, caprichosa e ousada (...); atinge-nos diretamente o espírito e só pode ser exorcizada por meio de símbolos violentos, espirais de fogo e pelas cores mais violentas e brilhantes que se podem tirar dos tubos. Assim, apesar da sua paixão pela natureza, sentiu-se cada vez mais obrigado a transformar o que via numa expressão do seu próprio sofrimento*». ⁸³

De facto, a arte expressionista de Van Gogh trouxe o carácter trágico da natureza, mas tratava-se agora da natureza humana e que iria ter os seus sucessores nos expressionistas do século XX.

No último capítulo Kenneth Clark debruça-se sobre o regresso à ordem, protagonizado por Seurat e Cézanne. O primeiro encarnava de todas as correntes intelectuais do tempo: a crença na ciência, o interesse na arte primitiva e oriental e mesmo os começos da *art nouveau* e, juntamente com o segundo, representava as duas tradições da pintura francesa do século XIX: Seurat amava Ingres e Delacroix era amado por Cézanne.

Seurat desejava não apenas melhorar o impressionismo, mas empregar a sua luminosa técnica e visão contemporânea na criação de obras que tivessem a grandeza e a intemporalidade da renascença. Assim fez, ao criar uma teoria pseudocientífica da cor, que havia de se concretizar em *Uma Tarde de Domingo na Grande Jatte*. A sua obra reveste-se de uma procura intelectual da cor, baseada na ideia que os efeitos de cor podem ser medidos cientificamente.

⁸² Id., Ibid., p. 133.

⁸³ Id., Ibid., p. 141.

Já o regresso à ordem de Cézanne ocorre a partir das formas; era a tentativa de “fazer Poussin de novo a partir da Natureza”. E isto é mais evidente nas suas paisagens da Provence, que iriam conduzir ao Cubismo. *«Desejava dar toda a solidez dos objetos sem diminuir a sua cor ou enfraquecer o seu desenho pela modelação contínua. Os únicos meios do conseguir consistiam em cindir os planos numa série de pequenas faces, cada uma das quais podia, pela sua cor, assinalar-nos uma nova direção dos planos. Esta atitude cubista (...) perante as formas individuais, era também inerente às suas composições como um todo»*.⁸⁴

O que estava a criar no fundo era uma harmonia paralela à da natureza. Esta era a evolução lógica para o século XX: *«É com Constable, com os românticos e expressionistas que se volta a estabelecer uma tensão emocional mais exaltante, colocando-se a tónica sobre a faculdade de mudança da própria natureza, e, por conseguinte, sobre a variabilidade e inconstância da experiência humana (...)». Na etapa seguinte, a evolução lógica provoca a sublimação de certos efeitos de coloração, transformando os fenómenos naturais em efeitos abstratos e acentuando o seu poder emocional.»*⁸⁵

E é isso que Clark tenta não perceber,⁸⁶ como fica explícito no Epílogo. Aqui, detém-se no futuro da pintura de paisagem. O percurso do seu escrito parte da evidência de uma paisagem simbólica, onde a natureza se manifestava em pormenores e tinha apenas carácter decorativo.

Depois detém-se na fusão desses mesmos pormenores numa impressão total através da luz – situação que vai de Leonardo da Vinci a Seurat. Porém, constituem exceções Hurbert van Eyck, Bellini, Claude, Constable e Corot, que nos mostram que a representação da luz deve o seu valor estético ao facto de ser a expressão do amor; foi

⁸⁴ Id., Ibid., p. 158.

⁸⁵ Trad. livre do autor « *C'est à Constable, aux romantiques et aux expressionnistes qu'il revient d'établir une tension émotionnelle plus élevée, en mettant l'accent sur la faculté de changement de la nature elle-même, et donc sur la variabilité et l'inconstance de l'expérience humaine (...). À l'étape suivante, l'évolution logique entraîne la sublimation de certains effets de coloration, transformant les phénomènes naturels en effets abstraits et accentuant leur puissance émotionnelle.* », in Battisti, « Paysage (Arts) », in Encyclopédie Universalys, p. 656.

⁸⁶ Talvez porque estávamos em 1949 e o autor não possuía ainda o necessário distanciamento da arte sua contemporânea, nem podia prever o futuro da arte da segunda metade do século, que se lhe seguiria.

este sentido da unidade, expresso pela atmosfera e pela luz, que os impressionistas vão protagonizar.

Quando entramos no século XX, os artistas mais arrojados haviam perdido o interesse na natureza e vão afastar-se dela. É que *«quando os pintores começam a prender com alfinetes nos seus ateliers fotografias de gravuras romanesecas, máscaras negras e figuras catalãs, torna-se extremamente difícil uma resposta direta à natureza»*.⁸⁷

Por outro lado, Clark, dá conta de que a vida ia ficando cada vez mais complexa, o que forçou a especialização de determinadas disciplinas como a ciência (cujos livros antes belamente ilustrados agora eram ilustrados por diagramas). A beleza eterna era agora aquela que podia ser medida analiticamente por outros termos, nomeadamente os da ciência e a pintura de paisagens não o era.

O microscópio e o telescópio permitiriam o acesso a uma natureza antes desconhecida. Mas, segundo Clark, *«o amor pela criação não pode estender-se ao micróbio, nem aos espaços por onde a luz que atinge os nossos olhos viajou muito antes da origem do homem»*.⁸⁸ Tínhamos perdido a fé naquilo que convencionámos chamar de ordem natural, e o pior é que conquistámos os meios de terminar com essa ordem. A ciência tirou-nos a confiança na natureza e não a recuperaremos *«enquanto não tivermos aprendido ou esquecido infinitamente mais do que conhecemos no presente»*.⁸⁹

Assim, segundo o autor, a melhor esperança para a continuidade da pintura de paisagens é um aumento das nossas ilusões e no emprego da paisagem como um ponto central para as nossas emoções, pois ela pode ser o ponto de partido das nossas reflexões anti miméticas.

O nosso conceito de natureza pode ainda enriquecer o espírito com novas e belas imagens. Mas como? *«A habilidade de ver, pintar e estudar a natureza, cresceram em proporção em relação à sua utilidade aos interesses dos homens. Já não é possível contrastar uma paisagem inocente com uma humanidade alienada. A paisagem já não pode ser assim ingenuamente delimitada. (...) A paisagem está assim tão saturada pela*

⁸⁷ Clark, *Op. Cit.*, p. 168.

⁸⁸ Id., *Ibid.*, p. 175.

⁸⁹ Id., *Ibid.*, p. 176.

toxicidade da civilização que foi forçada a sair do seu papel anterior e encontrar um novo: já não compensa a civilização, mas levanta-a para um poder mais elevado.».⁹⁰

De facto, a paisagem já não é a mesma e a recente especulação teórica tende a vê-la de outra forma, muito mais além da história da pintura, estendendo-se à literatura, ao cinema, ao pensamento filosófico. Nos dias de hoje, a paisagem é mais «*Uma entidade relativa e dinâmica onde natureza e sociedade, olhar e ambiente estão em constante interação.*».⁹¹ Assim, «*A paisagem é ela própria um meio físico e multissensorial (...) em que os significados culturais e os seus valores estão interligados (...) A paisagem é já um artifício no momento da sua observação, logo antes que se transforme no tema da representação pictórica.*».⁹²

Parece, que o atual significado da palavra paisagem vai muito além daquele que consta nos dicionários.⁹³ Por tudo isto a paisagem não pôde ser o apanágio da pintura do século XX. A obra de arte passava a ser pensada mais a nível interior e emocional do que ao nível da representação da realidade dos fenómenos concretos da natureza.

A pintura do século XX tem mais origem na mente do que na observação da natureza – Picasso dizia que pintava as formas como as pensava e não como as via. A arte caminhava para a abstração; contudo não se pense que essa abstração não tinha a ver com a natureza. Paul Klee definiria muito bem esta tendência. Segundo ele, o artista encontra o seu caminho no mundo (esse sentido é comparável às raízes de uma árvore), cujo fluido vital se espalha pelo tronco (o artista) e concede-lhe a criação, a faculdade de moldar a sua visão do mundo ao seu trabalho. Este cresce como a copa de uma árvore, porém ninguém diria que a copa de uma árvore cresce à imagem das suas raízes. E ainda assim o artista nada mais faz que transmitir aquilo que lhe vem das raízes.

A arte atual, como expressou Perniola, já não se reconhece mais numa única

⁹⁰ Trad. livre do autor « *The ability to see, paint and study nature grew in proportion to its usefulness to men's interests. It is no longer possible to contrast an innocent landscape with an alienated humanity. The landscape can no longer be so naïvely delimited. (...) The landscape is so sutured by the toxins of civilization that it has been forced out of its former role and into a new one: it no longer compensates for civilization, but raises it to a higher power.* » in Martin Warnke, *Political Landscape into Art*, p. 146.

⁹¹ Trad. livre do autor « *Une entité relative et dynamique où nature et société, regard et environnement sont en constante interaction.* », in Berque, *Cinq Propositions Pour une Théorie du Paysage*, p. 6.

⁹² Trad. livre do autor « *landscape is it self a physical and multisensory medium (...) in which cultural meanings and values are encoded (...) Landscape is already artifice in the moment of its beholding, long before it becomes the subject of pictorial representation.* » in Mitchell, *Op. Cit.*, p. 14.

⁹³ «Extensão de território que se abrange com um lance de vista», in *Dicionário Prático Ilustrado*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992.

forma, mas parece querer para si todas as formas artísticas de todas as épocas e de todos os países, todos os estilos e todos os *revivals*, todas as vanguardas e todas as modas. Anuncia-se, por isso, um tempo que contém todas as artes e todos os tempos num único tempo que contém todas as formas e, claro, também as da natureza. E estas são as verdades latentes, para lá da natureza, de que Klee falava.

No século XIX a arte estava dominada pela paisagem, tendo esta sido capital para um processo de definição nacionalista dos países, consequência da descoberta de outros (para o qual contribuiu o *Grand Tour*) e da ascensão e desenvolvimento do capitalismo; há até quem a associe ao imperialismo⁹⁴. Portanto, quando falamos de paisagem temos de ter em conta que nela se inscrevem atitudes culturais, políticas, ideológicas e económicas.

No século XX nada importaria menos (na pintura) e a sua imagem explícita foi repudiada, não só porque a sua carga nacionalista e anti urbana embarçava os modernos (que se queriam cosmopolitas), mas também porque a perceção do tempo, do movimento e do espaço se aceleraram e a modificaram, tornando-a mais política do que nunca.

Vejamos, como tudo iria mudar na pintura de paisagens na Europa do século XIX, e como esta mudança foi fundamental para a evolução e vanguarda de toda a arte e principalmente na construção da cultura do olhar através da paisagem do mundo ocidental.

⁹⁴ Ver MITCHELL, Thomas, *Landscape and Power*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

Capítulo II

De *Friedrich a Kiefer*: A Paisagem na Pintura.

2.1 Considerações Iniciais

Não é necessário demonstrar a importância e o papel da paisagem, a sua evolução e suas variações, ao longo da história da arte. Igualmente curioso é constatar o modo como o tema da paisagem se tem continuado a manifestar, ainda que de uma forma mais lateral ou mais discreta, no contexto de muitas tendências vincadamente marcantes, e por vezes mais radicais das últimas décadas.

Pensamos que aquilo a que chamamos persistência desta temática, e a diversidade das formas que ela tem revestido no contexto das artes visuais contemporâneas e na nossa cultura, se pode relacionar com a multidimensionalidade, a versatilidade e a plasticidade do assunto. A paisagem, enquanto tema, apresenta uma grande diversidade de aspetos e aproximações possíveis e produtivas a partir de um ponto de vista artístico.

No momento em que a preservação da natureza se tornou numa palavra-chave, no momento em que Convenções Internacionais obrigam a sociedade a realizar esses compromissos, parece insólito não termos uma história da paisagem nas artes visuais, principalmente em Portugal, para entendermos o que esteve em jogo ao longo dos dois últimos séculos.

Temos como objetivo neste capítulo estabelecer a relação entre a temática da paisagem e a pintura. Como já tínhamos escrito e exposto na introdução e no anterior capítulo, com este capítulo pretendemos pensar, investigar, interpretar e convidar a uma reflexão sobre as diferentes dimensões contidas na temática artística, cultural e estética da Paisagem nas Artes Visuais. Para a pesquisa e levantamento, serão adotados métodos que têm a ver com o trabalho e pesquisas desenvolvidos por artistas, pensadores, filósofos e teóricos do século XX e do século XXI.

No início do século XXI, assiste-se ao reitar do interesse pela paisagem entendida enquanto figuração de um sistema artístico, cultural, social e estético que pode e deve fundamentar uma história cultural do olhar. Os artistas citados no título poderão ser considerados os balizadores históricos do tema a estudar, pois caracterizam um tempo e uma *paisagem histórica*.

O nosso território de pesquisa consiste nas artes visuais, na pintura e o fio condutor é a temática da Paisagem.



Fig. 10
Claude Monet, *Manneporte (Étretat)*, 1883.

2.2 A Temática da Paisagem na Pintura do séc. XIX.

Com a cultura iluminista, a natureza começava a ser vista não como um modelo ideal, mas como um estímulo frente ao qual o Homem reage de diversas maneiras. Ressaltamos que, para Rousseau, o homem se completa com a natureza, portanto não é um estado a ser superado, como os filósofos Locke e Hobbes acreditavam.

Rousseau no *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, afirma que “a maioria de nossos males é obra nossa e (...) os teríamos evitado quase todos conservando a maneira de viver simples, uniforme e solitária que nos era prescrita pela natureza”⁹⁵. Desde os finais de séc. XVII e durante as décadas seguintes, os artistas e intelectuais em França e noutros locais, debatiam-se com a questão de saber até que ponto o modelo clássico dominante deveria ser mantido. Os defensores da “modernidade” duvidavam da validade contínua das suas normas.

Esta reserva não só conduziu a uma reavaliação da cultura judaico-cristã, como levantou também a questão sobre quais os padrões artísticos que poderiam tomar o lugar do código clássico.

Em vez de uma estética baseada em valores inelutáveis, desenvolveu-se em Inglaterra e em França uma doutrina do belo baseado no gosto e na sensibilidade individuais. O sentir e o sentimento do artista e do espectador de arte passavam a ser o fator preponderante que, em última análise, implicava uma inflexão para uma abordagem psicológica da arte que, em meados do séc. XIX, começou a concentrar-se nos seus aspetos mais sensacionais.⁹⁶

⁹⁵ LEOPOLDI, José. Rousseau – estado de natureza, “o bom-selvagem” e as sociedades indígenas. publicue.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Leopoldi.pdf –2002, p. 160.

⁹⁶ Diderot não apreciava a frivolidade do rococó mais do que Mengs, no entanto não defendia as regras e convenções do neoclassicismo. Bem pelo contrário, ele preconiza, nos seus Salões (de 1759 a 1781) e, sobretudo, no seu *Essai sur la peinture*, publicado em apêndice ao Salão de 1765, a liberdade de expressão do artista exaltando o valor primeiro dos sentimentos e das paixões humanas.

Se bem que não tenha propriamente ideias estéticas originais, ele é um autor genial da descrição das obras, inventando fórmulas literárias novas para melhor fazer o seu leitor penetrar no mundo da pintura. É assim que a sua estratégia descritiva de *Coresus et Callirho* é apresentado por Fragonard no Salão de 1765 e assenta na hipótese de não ter visto a pintura, mas de ter construído um sonho no fim de um dia durante o qual lera Platão.

A sua crítica torna-se a narração do sonho a um amigo (Grimm). Diderot encontra-se na caverna de Platão e sucedem-se pequenas peripécias que levam a que o sonho produza uma imagem idêntica à tela de Fragonard, o que significa — reciprocamente — que o próprio quadro se assemelha a um sonho, cujo desenvolvimento narrado recria o que aconteceu antes da cena descrita por Fragonard. Este conhecimento dos factos precedentes comunicado ao leitor permite-lhe perceber o sentido e o interesse da imagem pintada, que corresponde exatamente à cena final do sonho.



Fig. 11
Alexander Cozens, *Antes da Tempestade*, c. 1770.



Fig. 12
Alexander Cozens, *Estudo de um céu com nuvens*, c. 1771.

Admirador de Rembrandt, Diderot compreende também - e sabe fazer sentir - a grandeza da pintura de Chardin. As suas preocupações morais são-lhe, muitas vezes, de uma ajuda preciosa para os juízos, mas levam-no também a elogiar os quadros fastidiosamente melodramáticos de Greuze, seu amigo. Nem sempre isso é verdade: o *Portrait de Mme Greuze em Vestale* lança sobre o seu autor uma interpelação inequívoca: «*Fazeis pouco de nós.... É uma Senhora das dores, mas com pouca força interior e um pouco exagerada.*» Não há relação entre a pintura e a maneira de sentir do artista. Diderot vê isso e afirma-o. Ele é o fundador da Crítica de arte moderna (In Gérard-Georges lemaire, *le salon de Diderot à Apollinaire* (com o texto do Salon de 1759 de Diderot, Edições Veyrier, Paris, 1990)

Como escreve Argan⁹⁷, a poética iluminista do pitoresco e a poética romântica do sublime ambas se completam, ambas são as duas faces da mesma moeda, sendo neste caso a moeda a relação entre o indivíduo e a coletividade, a relação entre a vida e a morte, a relação do Eu com o outro; ou o Eu se dissolve numa relatividade sem fim, ou o Eu se absolutiza e corta qualquer relação com o outro.

Esta dialética dos dois termos mudará constantemente de forma, mas na arte moderna esta dicotomia será pouco alterada; a arte moderna também é a procura da ligação entre o indivíduo e a sociedade, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre o finito e o infinito, entre o temporal e o intemporal...

A espontaneidade artística que ignorava todas as fronteiras, os golpes de gênio e a intoxicação criativa que estimulavam o artista a explorar domínios exóticos, arcaicos e selvagens, eram enaltecidos como os novos meios da experimentação artística.

A nova figura da consciência artística, impulsionada pelo romantismo e trazida até aos nossos dias através de um ininterrupto processo de contradições, liga, pois, em si o triunfo da accidentalidade ou casualidade quotidiana, a morte, a liberdade como verdade.

Será este um dos caminhos de toda a arte, do romantismo até aos nossos dias. As luzes destas realidades da arte postas neste caminho, indicam as etapas muitas vezes dramáticas da arte contemporânea, e iluminam a “paisagem arruinada” da civilização ocidental como grandes clarões noturnos da consciência.⁹⁸

Na nova figura do conhecimento artístico que o romantismo produziu, parece que todas as figuras precedentes ardem como uma grande pira e, simultaneamente, renascem purificadas, tornadas transparentes por um banho mortal e místico de verdade.

2.2.1 O Sublime o e Pitoresco

⁹⁷ In ARGAN, Giulio Carlo *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 20.

⁹⁸ Id Ibid, p. 21.

A obra *Pensées Philosophiques*⁹⁹ (1746) de Diderot pode ser considerada uma espécie de hino calmo às “paixões”, mas umas paixões controladas. Neste livro, Diderot defendeu uma reconciliação da razão com o sentimento, de modo a estabelecer a harmonia. De acordo com Diderot, sem o sentimento haveria um efeito restritivo sobre a virtude e não haveria a possibilidade da criação de trabalho sublime. No entanto, o sentimento sem disciplina, arguia o autor, pode ser destrutivo. A razão era necessária para “reinar” sobre o sentimento.

Também Rousseau (1712/78) desde os anos sessenta fazia apologia a um certo naturalismo que influenciaria os românticos, O estado de natureza, tal como concebido por Rousseau, está descrito principalmente no seu *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754. A definição da natureza humana, para o autor é um equilíbrio perfeito entre o que se quer e o que se tem. O homem natural é um ser de apenas sensações. O homem no estado de natureza deseja somente aquilo que o rodeia, porque ele não pensa e, portanto, é desprovido da imaginação necessária para desenvolver um desejo que ele não percebe. Estas são as únicas coisas que ele poderia "representar".

Rousseau dá à palavra natureza um sentido quase divino e nela encerra uma espécie de absoluto a ser buscado e seguido. Tal sentido deixa transparecer que há uma natureza da natureza, a qual até poderia ser grafada Natureza, com letra maiúscula, por coincidir com o princípio divino. Nesse sentido, haveria uma natureza absoluta (N) que gera a natureza (n) e o estado de natureza. Como força ativa que estabelece e conserva a ordem de tudo quanto existe (seja num sentido metafísico ou no sentido puramente científico atual), o seu sentido é substantivo e não meramente qualificativo, que pode ser expresso na locução adjetiva de *nature*. É a força de onde emana o próprio estado original e visível da ordem existente, o qual chamamos de estado natural.

É na Enciclopédia de Diderot (1713/84) e D'Alembert (1717/83) que encontramos outra das primeiras definições de paisagem. Aí diz-se que esta é na pintura um dos temas mais ricos, mais agradáveis e mais fecundos e se distinguem dois tipos: o heroico e a pastoral, que se unem frequentemente. Também se dá conta de que se representam muitas vezes sítios inabitados e inóspitos para se ter liberdade de executar

⁹⁹ Ver DIDEROT, Denis, *Pensées philosophiques*, Mille et Une Nuits, Paris, 2001.

efeitos “bizarros” ou num sentido mais contemporâneo, “efeitos especiais”, e se escreve que o género era muito popular em Inglaterra e muito valorizado. Na Enciclopédia distingue-se já pitoresco e sublime. Seria o primeiro a dar o mote para a modernidade.

Para o pitoresco, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, e que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos sociais. Donde, não é com surpresa aparente que a poética do pitoresco se tenha desenvolvido na Inglaterra. Foi o pintor e tratadista Alexander Cozens (1752/97) que o teorizou, preocupado em doar à pintura inglesa do séc. XVIII, predominante retratista, uma escola de paisagistas.

O pitoresco exprime-se assim na pintura em tonalidades quentes e luminosas, com pinceladas vivas que põem em relevo a irregularidade ou o carácter das coisas. Os temas são os mais variados possíveis: árvores, troncos caídos, manchas de relva e poças de água, nuvens móveis no céu, cabanas de camponeses, animais, e pequenas figuras sempre diluídas na imensidão da paisagem. A passividade do artista é essência, a natureza não pode ser tomada de assalto.

Esta é em parte o segredo da tradição inglesa. A natureza inglesa é entendida com pureza, mas não é densamente povoada. Para o artista inglês a natureza é em certa medida, um refúgio da vida.

Assistimos assim a um novo protagonismo da pintura de paisagem. A teoria da arte em épocas anteriores tinha denegrido este género, uma vez que ele não podia satisfazer as exigências clássicas concretizadas, sobretudo, pela pintura histórica. Na instrução académica, este juízo viria a manter a sua validade em pleno século XIX. No entanto, já no séc. XVIII, quando pensadores como Rousseau, Diderot e Schiller lamentavam o afastamento do homem da natureza, começava-se a sentir uma alteração fundamental de atitude. A atmosfera das paisagens subjetivamente sentida, impossível de se enquadrar dentro de regras, passava agora a ser considerada como uma qualidade por direito próprio.

Como se observa o interesse pela paisagem que iria mover os artistas românticos por volta de 1800, fora preparado em teoria, anos antes. Assim também para a prática artística. Um bom exemplo é o Jardim Inglês, surgido por volta de 1720 e cujos conjuntos de árvores aparentemente indomáveis e naturais rompiam as restrições

geométricas do Jardim Barroco Francês, que começou por ser visto como um reservatório de ambientes pitorescos e atmosféricos. Não foi por coincidência que as diversas vistas e panoramas do Jardim Inglês se baseavam frequentemente nos quadros de Claude Lorrain.

No romantismo, a natureza não é mais a ordem revelada e imutável da Criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas o estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo o saber, mas o objectivo da pesquisa cognitiva. Esta será de facto a pedra no charco, conquistada pela cultura do Iluminismo e que se perpetua com o romantismo.

A poética iluminista do pitoresco vê o indivíduo integrado no seu ambiente natural, tal como Alice antes de passar para o outro lado do espelho, e o outro lado será visionário, místico...

No livro, *Um Inquérito Filosófico sobre as Origens das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*,¹⁰⁰ publicado em 1757, Edmund Burke abre caminho a uma estética de terrores terríficos e delicados. Sobre o prisma do sublime, que permitiu à estética estender-se para além da categoria limitativa e formal do belo, o romantismo procede assim à exploração de um continente não propriamente novo, mas com muito ainda por desbravar.

Este continente não pode ser habitado sem riscos; é o informe, o terrível, a grandiosidade sem comparação, a ameaça da morte ou a iminência do nada que se situam no seu horizonte. Diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar selvagem, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o da sua pequenez.

O sublime é visionário, angustiado. Na pintura as cores são foscas, pálidas, desenhos de traços fortemente marcados, gestos excessivos, bocas gritantes, corpos eroticamente desfalecidos... Os dois pilares da poética do sublime foram para Argan, J.H. Füssli (1741/1825) e W. Blacke (1757/1827). «A natureza não tem contornos, mas a imaginação tem¹⁰¹», eis a descoberta mais profunda de Blake que o levou naturalmente para a arte gótica, que a sua imaginação contornava. O próprio Blake escreveu um dia: «A forma grega é forma matemática; a forma gótica é a forma viva. A

¹⁰⁰ Ver BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, USA; New Ed edition 1998.

¹⁰¹ Ver RAINE, Kathleen, William Blake. Oxford University 1970, p. 68.



Fig. 13
Henry Fuseli, *O Pesadelo*, 1791/91.



Fig. 14
William Blake, *Piedade*, 1795.

*forma matemática é eterna na memória intelectual; a forma viva é existência eterna.»*¹⁰²

Estas palavras revelam a sua profunda compreensão do que é essencial na arte gótica. Blake foi pintor e poeta, e como poeta esteve ligado à revelação de Homero, da Bíblia, de Dante, de Milton, em que via veículos de mensagens divinas. Temos que reconhecer que nas suas manifestações mais simples, o valor da arte depende de qualquer interpretação da vida, seja esta interpretação poética, religiosa ou filosófica. Blake inspirava-se numa visão deste tipo, uma visão mística em demasia para ser inteiramente comunicável.

Os desenhos inacabados sobre os motivos de Dante, (nos quais trabalhava ainda no seu leito de morte), embora mantendo este espírito gótico, buscam também uma outra espécie de sensibilidade, mostram-nos que Blake podia ombrear com a imaginação de Dante. Podemos reconhecer que dava aos seus desenhos uma estrutura intelectual subtil ou uma organização formal. Talvez seja esta a qualidade que atrai as mentes modernas (mais diretamente do que o significado esotérico em demasia dos seus desenhos bíblicos).

O sublime surge assim ligado a um sentimento ambíguo, que é simultaneamente de dor e prazer: *«As paixões que pertencem à conservação da própria vida circulam sobre a dor e o perigo (...) elas são deliciosas quando nós temos uma ideia da dor e do perigo em tais circunstâncias (...) o que quer que excita este prazer, eu denomino sublime...»*¹⁰³

O Belo, para Kant, nasce de uma conformidade, de uma “conveniência entre duas faculdades”: a imaginação, que é uma intuição sem conceito e o entendimento

¹⁰² In BLAKE, William; *William Blake's Writings (2 Volumes)*, Oxford University Press; First Edition edition, 1978.

¹⁰³ Trad. livre do autor *«The passions which belong to self preservation turn on pain and danger (...) they are delightful when we have an idea of pain and danger, being actually in such circumstance (...) whatever excites this delight, I call sublime...»* in BURCKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 38.

conceptual – as ideias da razão.¹⁰⁴ O sentimento do sublime acontece quando a faculdade de apresentação conveniente de uma ideia, que foi despertada por algo incomensurável e que não admite comparação; «*em comparação do qual tudo o resto é pequeno*», como escreve Kant¹⁰⁵. Como Argan nos diz, «*não mais agradável variedade, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança.*»¹⁰⁶

Após o lançamento do tratado de Burke sobre o sublime, os jardins passaram cada vez mais a serem dotados de ruínas artificiais, capelas góticas, pagodes chineses e quiosques mouriscos. Os seus tratados estavam inundados pelo mesmo anseio sublime por lugares e tempos distantes, por uma inclinação para o exótico e medieval, e por uma estética de “decadência” e ruína, que viria a caracterizar o devir da pintura romântica.

¹⁰⁴ Metade da *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), de Kant, obra que constitui o culminar do percurso iniciado com *A Crítica da Razão Pura*, é consagrada ao problema do juízo estético. Este último é decomposto por Kant em quatro «momentos»:

A qualidade. O carácter desinteressado é a qualidade essencial de qualquer juízo do gosto «puro», em oposição ao juízo prático, o qual, por ser empírico, exprime um interesse. Desinteressado, o juízo estético apenas provoca um interesse, livre em relação às preferências subjetivas (quer dizer, em relação ao que me causa agrado ou desagrado, anterior ao juízo). Kant também afirma, sobre o juízo estético, que este é «autónomo», pois determina-se a si próprio através da sua própria atividade pensante ao exercer-se sobre uma representação sensível. Apenas as propriedades formais do objeto são consideradas pelo juízo do gosto kantiano (se o meu juízo se exerce sobre a matéria, já não é livre, pois sou sempre recetivo a ela de uma maneira ou de outra).

A quantidade. O belo determinado pelo juízo do gosto agrada universalmente, pois não assenta nem numa preferência pessoal, nem numa idiossincrasia perçutual: «*O belo agrada sem conceito*». Para Kant, o juízo do gosto não é um juízo que determine um objeto: exprime apenas a relação entre o sujeito e o objeto.

A relação. Segundo Kant, o juízo do gosto tem os seus fundamentos na «*forma da finalidade de um objeto (ou do seu modo de representação)*» e esta forma é a de uma finalidade sem um fim específico. O juízo do gosto, se bem que seja um juízo pensante, não pode, pois, ser um juízo de conhecimento pensante (o juízo do conhecimento exerce-se sempre sobre a finalidade do objeto), exerce-se exclusivamente sobre o sentimento de uma forma final não especificada, a propósito da qual aquele que julga experimenta um sentimento de um certo estado de harmonia das Suas faculdades representativas.

A modalidade. O juízo do gosto implica que o belo seja o objeto de uma satisfação necessária. Se a satisfação não fosse necessária, não poderiam existir juízos de gosto puros, mas apenas juízos de gosto empíricos (determinados pelas sensações). Em Kant, trata-se de uma necessidade exemplar: cada juízo do gosto afirma ser um exemplo de uma regra universal que não pode ser enunciada conceptualmente.

O gosto que Kant menciona consiste na faculdade de julgar o belo, quer se trate do belo natural ou do belo artístico. Resumindo a Sua conceção do objeto belo é indeterminista; chega ao ponto de afirmar que o quadro vivo constituído por uma reunião mundana bem-sucedida deve ser considerado uma pintura, pois o juízo global que o amador exerce sobre a organização formal do campo percetivo reside no simples prazer desinteressado que o espetáculo deste quadro vivo nele desperta. Kant desvaloriza, assim, o belo «artificial» face ao belo «natural», na medida em que este último quase sempre desperta um interesse moral. Podemos ver o perigo que uma tal distinção representa, mas não obsta: a *Crítica da Faculdade de Julgar* estabelece a autonomia radical do sensível em relação ao inteligível, o que, do ponto de vista filosófico, surge como um passo de importância capital.

¹⁰⁵ KANT, Emmanuel, in *O belo e o Sublime* (Ensaio de estética e moral), Porto, Livraria Educação Nacional, 1943, p.35.

¹⁰⁶ In ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 19.

O arquiteto inglês William Chambers (1723/96) planeou (embora nunca tenha executado) paisagens de terror e melancolia. Idealizou ruínas queimadas e inundadas, povoadas por animais selvagens famintos, instrumentos de tortura espalhados pelo terreno, masmorras subterrâneas de onde se poderiam ouvir os gritos dos martirizados, vulcões artificiais cuspidos nuvens de fogo vermelhas. Enfim, um autêntico cenário dos livros de Ann Radcliffe ou de Horace Walpole.

O mundo clássico, recomposto contra o pitoresco *rocaille*, num revivalismo de empenho moral, é cedo contrariado por um renascimento de formas e de sentimentos duma psicologia inquieta, atenta a íntimos rumores e capaz de os inventar. O pitoresco psicológico invade a arte, já não para agrado dos sentidos, mas para tortura das almas; para pontes poéticas espirituais.

O culto da paisagem tende para situações extremas. O campo burguês dos holandeses cobre-se de céus tempestuosos, uma ameaça paira, a natureza é equívoca ou ilusória. Os fenómenos físicos ganham um sentido que é legível poeticamente em termos de meditação sobre-humana ou sobrenatural; as ruínas passam a ser símbolos de um nada existencial, e com elas vem uma volúpia mortal, alcançável no mais sincero dos fingimentos.

A noite com a sua afinidade de sóis, opunha-se ao sol único que brilhava no dia racional dos iluministas e, antes do *Sturm und Drang* germânico de 1777, marcava a sensibilidade ocidental que seria romântica.

O castelo misterioso de *Otranto*¹⁰⁷, numa história “gótica” de terror; *Vathek*¹⁰⁸ viajante dos infernos; *O Italiano*¹⁰⁹, com inquisidores, bandidos, frades, freiras, amantes, ruínas, conventos, igrejas, tempestades, sonhos, pontes de pesadelos, punhais, liberdade – metáfora literária de todo o espírito de uma época. Aliás, as obras citadas serão a fonte da literatura “gótica”, talvez o mais fecundo subgénero narrativo de toda a literatura universal, e é a raiz não só da literatura policial, como do filme negro e de *suspense*.

¹⁰⁷ Ver WALPOLE, Horace, *Otranto*, Ed. Estampa, 1979.

¹⁰⁸ Ver BECKFORD, William, *Vathek*, Ed. Estampa, 1979.

¹⁰⁹ Ver RADCLIFFE, Ann, *O italiano*, Ed. Estampa, 1979.

Beckford, autor de *Vathek*, fará demolir uma mansão neoclássica para edificar outra, neogótica, que será um dos lugares privilegiados em Inglaterra deste romantismo de *country*.

Entre as montanhas alpestres da Suíça e os lagos de Lancashire que Wordsworth, Byron ou Shelley cantarão de olhos enevoados, o paisagismo inglês definir-se-á até à explosão luminosa de Turner. Ao mesmo tempo, e necessariamente, entre turbilhões de luz e massas de trevas, produzir-se-ão as visões fantasmagóricas de Blake e de Fuseli.

Mas o *the Romanticism* não é o *le Romantisme* como não o fora *die Romantik*, nesta complexa semântica das sincronias culturais. Géricault esteve em Inglaterra em 1820, e os paisagistas participaram em força no *Salon* de 1824. A pintura francesa não conheceu fantasmas nem montanhas onde eles pudessem ter habitado. A Liberdade que guia o povo na tela anti gótica, de Delacroix, tem uma carne real, uma força política, que as formas de Fuseli só podem assumir em imaginação...

Na pintura de Géricault, *A Jangada da Medusa* podemos observar precisamente a metáfora a esse “continente do Medo” inserido no romantismo: «há uma balbúrdia, uma confusão de corpos enleados: não empenhados numa ação, mas sofrendo a mesma angústia. Observam-se dois impulsos contrários: a maré montante dos naufrágios que projetam à incerta salvação; a onda que repele os destroços, o vento que influa a vala na direção oposta. Toda a composição sofre o jogo desses dois impulsos contrários, a esperança e o desprezo, a vida e a morte. Para Géricault, é justamente a derrota do ideal, a inutilidade e a negatividade da história, a hostilidade entre o homem e a natureza, a ameaça da morte nas ações da Vida.»¹¹⁰

O romantismo pode ser observado como uma rejeição aos conceitos da ordem, da calma, da harmonia, da idealização ou da racionalização que tipificava o classicismo nos finais do séc. XVIII e o neoclássico em particular. Enfatizava o individual (herança da Revolução Francesa), o subjetivo, o irracional, a imaginação, o espontâneo, o emocional, o visionário e o transcendental. Mas também procura nos estilos do passado, nomeadamente no gótico, uma fonte de inspiração, complementada em muitos países pelos programas de restauro dos monumentos medievais, então iniciados.

¹¹⁰ In ARGAN, Giulio, Carlo *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. p. 53.

Este interesse por um passado gótico, por tanto tempo desprezado, era o sintoma de uma reação contra a ordem social e a religião estabelecida ou quaisquer outros valores consagrados, derivados dos valores da revolução Francesa, atitude nascida de um forte desejo de emoções novas.

Qualquer experiência, real ou imaginária, serviria, desde que fosse suficientemente intensa. Mas o propósito declarado dos românticos era o de derrubar os artifícios que barravam o caminho a um “regresso à Natureza”, a natureza desmedida, selvagem e variável, sublime ou pitoresca.

Se o Homem se comportasse “naturalmente” dando rédea solta às suas inspirações, o mal desaparecia e a sua felicidade seria completa. Foi em nome da natureza que os românticos adoraram a Liberdade, o Poder, o Amor, a Violência, a Idade Média, o Terror, a Paixão.

O sobrenatural explicado, em que Ann Radcliffe se tornou mestra, teve o maior êxito, sempre que teatralmente adoptado. Na França, Gilbert de Pixérécourt passa por ser o inventor do melodrama. De 1800 a 1835, foi o mais popular e o mais inovador dos homens do teatro Francês, com as suas peças-encenações-cenários mirabolantes: fantasmas, diabos, almas-penadas, claustros, criptas, ruínas, grutas, tudo Pixérécourt traz para a cena, cujos panos de fundo são sempre construções ao gosto gótico.

Em Portugal este género de teatro torna-se popular bastante mais tarde e entre os dramaturgos “góticos” de mais sucesso contam-se os nomes de Ferreira de Azevedo, César de Lacerda, Sousa Lobo e as peças *Os Monges de Toledo*, *A Capela arruinada*, *A Freira Sanguinária*, *O Emparedado*, etc.

Foi a Inglaterra, mais que qualquer outra nação, quem forçou a transição do fabrico manual para a produção em massa; a Revolução Industrial estava inexoravelmente em marcha. Ela conduziu ao intenso crescimento das cidades e ao surgimento dos “bairros de lata” para o proletariado, também ele a crescer rapidamente. Quanto mais brutais se tornavam as condições de vida dos trabalhadores, mais escritores e artistas reagiam ao mundo industrial empobrecido e prosaico, celebrando o poder da imaginação, o culto da natureza e a criatividade individual.

2.2.2 Constable e Turner.

No campo da pintura paisagística inglesa a transição do século XVIII para o romantismo ocorreu de forma gradual e, inicialmente, no seio de uma concentração de atmosferas mais pacíficas.

O ponto de partida para este desenvolvimento foi a moda do século XVIII de fazer concluir a educação dos jovens aristocratas ingleses com o *Grand Tour*, uma viagem a Itália. Estes jovens eram muitas vezes acompanhados por aquarelistas, cujas séries de pinturas serviam um fim não muito diferente do das fotografias e postais, que os turistas tiram e compram hoje em dia.

As viagens aos lugares pitorescos, bem como um novo interesse pela atmosfera dos locais e das paisagens, levaram a uma viragem sem precedentes na pintura inglesa de paisagem, a partir de 1800 até 1840.

Entre os artistas envolvidos estão duas figuras emblemáticas: John Constable (1776/1837) e William Turner (1775/1851). Artista de horizontes propositadamente restritos, (no seu Suffolk natal, que pintou e observou incansavelmente), Constable forneceu ao paisagismo romântico o modelo através do qual ele pôde evoluir na pintura ocidental, até ao impressionismo.

Para os pintores franceses, ela vai constituir uma revelação, uma “nova porta”, sobretudo a partir do famoso *Salon* de 1824, com a sua pintura *O Carro de Feno* (1821, National Gal., Londres).

Apaixonado de Claude Lorrain pelo seu “claro-escuro”, que transporia naturalisticamente, apreciador também dos holandeses e admirador de Cozens, Constable estabelece uma ponte para a pintura moderna entendida em termos duma natureza “visivelmente” representável, ou seja, individualizável nas transformações físicas que a luz lhe impõe.

O segredo está no conselho de Wordsworth «*deixa que a natureza seja a tua mestra*» assim como na frase de Constable «*a pura percepção dos factos naturais*». «*O céu é a fonte de luz na natureza e governa tudo*»¹¹¹, escreveu o pintor, consciente também de que os sacrifícios que fazia à luz e ao seu brilho eram bem necessários porque neles estava a própria «*essência da paisagem*».

¹¹¹ In PARKINSON, Ronald. *John Constable: The Man and His Art* Hardcover, 1998.



Fig. 15
John Constable, *O Carro de Feno*, 1821.



Fig. 16
John Constable, *A Baia de Weymouth*, 1816.

É interessante verificar que Constable, Turner e Wordsworth eram contemporâneos quase exatos, e aquilo que cada um deles fez na sua arte é necessariamente equivalente. Ambos libertaram a sua arte de maneirismos derivativos ou ecléticos, ambos se voltaram para o facto natural, para a visão natural, como escreve Clark; construíram a sua obra na apreensão intuitiva desse facto.

Em William Turner, temos motivos pictóricos dissolvidos em cor e luz puras que eram apaixonadamente defendidos contra os seus detratores por John Ruskin o mais importante teórico do romantismo em Inglaterra, no seu livro de 1843 *Pintores Modernos*. Ruskin¹¹² nesse livro, dizia que o pintor que ama a natureza saberá demonstrar que a arte não a pode imitar e é isso que faz Turner ao registar as suas impressões setenta anos antes do impressionismo, representando a beleza abstrata da natureza – este era um pintor que estava habituado a encontrar equivalentes gráficos para todos os fenómenos e é isso que vemos nas suas tempestades, furacões, avalanchas.

A arte deixa então de ser imitação para passar a ser expressão. Consequentemente, o ato da criação passa a ser sobrevalorizado e a ser um processo paralelo ao da natureza. E assim, os românticos reivindicam para si o *ato criativo*, à semelhança de Deus e da Natureza. Eram os primeiros modernos, como havia teorizado

¹¹² *Modern Painters*, publicado em 1843 essencialmente para celebrar Turner, e *Seven Lamps of Architecture* (1849) formulam o dogma de Ruskin: os fundamentos da crítica de arte enraízam-se no sagrado. Para Ruskin, a arte e a moralidade confundem-se e a crítica deve libertar a Essência e a Autoridade do Belo e do Verdadeiro. Esta adequação perfeita entre a arte e a moral impõe nomeadamente uma vida virtuosa aos artistas. Aquilo que Marcel Proust, o seu tradutor em francês, denomina «*o ponto fixo ou o centro de gravidade da estética rusquiana*» é «*a preeminência do sentimento religioso sobre o sentimento estético*». (Prefácio de la Bible d'Amiens.) Contudo, Ruskin nem sempre consegue ser ele próprio fiel aos seus princípios, e em alguns dos seus escritos confunde o que pertence à categoria da informação (papel do historiador e do perito) e a condução da consciência (papel de pregador).

A Inglaterra deve a Ruskin uma tendência lamentável para julgar as obras de arte consoante a suposta moral dos seus criadores. Mas o próprio Ruskin dá mostras de várias intenções profundas. Por exemplo, segundo ele, o artista não deve escolher os seus motivos diretamente da natureza, mas sim entre os elementos da sua arte. Um fragmento da natureza não deveria ser retido em função da sua beleza; o artista deve escolher as linhas preferencialmente às cores; luzes e sombras em vez de formas, para exprimir o seu amor pela natureza. O importante não é o objecto, mas a relação entre o sujeito e o objecto que é também a relação da natureza com a arte.

Ruskin é o expoente máximo da crítica romântica; com ele, esta afasta-se dos contemporâneos, que compreende mal (Ruskin prefere Turner a Constable) e apenas se interessa pelo gótico.



Fig. 17
William Turner, *Paisagem com Rio e Baía distantes*, c. 1840-50.



Fig. 18
William Turner, *Chuva, Vapor e Velocidade – O Grande Caminho-de-Ferro Ocidental*, 1844.

Baudelaire ¹¹³ (1821/67).

Turner, membro e professor da Royal Academy, começou por ter como referência o estilo paisagístico clássico de Claude Lorrain, bem como as reflexões sobre o belo e o sublime de Burke. Ao longo da sua carreira, baseada na teoria da cor de Goethe, Turner desenvolveu um tratamento revolucionário da luz e da cor, produzindo texturas e estruturas que tinham um efeito impressionista e por vezes quase abstrato, como é especialmente visível nas pinturas de Veneza da década de 1840.

Turner olhava a natureza ilimitada como um mistério insolúvel, que ele visualizava como uma série de paisagens míticas em termos de destino cósmico. Ao considerar que o universo se estendia entre os polos da luz e da escuridão, encontrava correspondências visuais com os processos da criação e destruição, do nascimento, de um poder visionário que suplantava de longe as paisagens “poéticas” de outros artistas românticos.

2.2.3 Caspar David Friedrich

Na Alemanha, a paisagem também se tornou no principal motivo da pintura romântica. Na paisagem, a natureza era revelada como “arena” dos poderes supremos. A expansão infinita do oceano, os sublimes reinos alpinos, as vistas panorâmicas do horizonte distante ou a solidão selvagem, podiam evocar a presença divina na natureza dos elementos, e fazer com que o observador a sentisse.

Em última análise, o ambiente natural não era representado pelas suas qualidades, mas como um espelho de processos mentais e emocionais interiores.

O mais importante pintor de paisagens alemão do período romântico foi Caspar David Friedrich (1774-1840), cuja obra acabaria por ser profundamente influenciada pela filosofia alemã contemporânea, nomeadamente pela escola de *Jena*. Baseando-se

113

Além de ser um pioneiro de todos os grandes poetas simbolistas, Baudelaire é considerado pela maior parte dos críticos como o mais provável fundador da poesia dita moderna. Isto deve-se ao fato de que através da percepção do real, chegava sempre a um correspondente objetivo para o sentimento que desejasse expressar, tal como o poeta T. S. Eliot define o termo, observando o seu uso precursor de tal conceito na poesia do poeta francês. Veja-se o poema "*Correspondances*" (Correspondências), no livro *As Flores do Mal*, onde Baudelaire expõe a origem de seu "projeto simbólico".

em Novalis, defendeu que os artistas deviam pintar «*aquilo que veem dentro de si próprios*»¹¹⁴, assim como «*aquilo que veem à sua frente*»¹¹⁵.

Retratando cumes de montanhas enevoadas, vistas marinhas, cemitérios e florestas num estilo simultaneamente meticuloso e misterioso, as suas telas revelam um carácter moderno que ultrapassa os seus motivos românticos. Isto deve-se em parte à frugalidade das suas composições, que apresentam muitas vezes uma qualidade simbólica com tendência para a abstração.

E mais ainda deriva da forma distintiva como Friedrich tratava as convenções paisagísticas. Usou-as para estimular a reflexão acerca da dinâmica da cognição humana, um projeto análogo às convenções filosóficas de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), que foi um dos criadores do movimento filosófico conhecido como Idealismo alemão, que se desenvolveu a partir dos escritos teóricos e éticos de Immanuel Kant.

A sua obra é frequentemente considerada como uma ponte entre as ideias de Kant e as de Hegel. Assim como Descartes e Kant, interessou-se pelo problema da subjectividade e da consciência. Fichte também escreveu trabalhos de filosofia política e é considerado como um dos primeiros pensadores do pangermanismo; e de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).¹¹⁶

Nas mãos de Friedrich, a tensão formal elevada existente entre as imagens de primeiro plano e as que sobressaem mais ao fundo serve para evocar o jogo enigmático entre a vida interior e o mundo exterior. Os seus quadros mostram muitas vezes figuras vistas de trás, um processo que simultaneamente facilita e frustra a entrada psicológica

¹¹⁴ In KOERNER, Joseph Leo; *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Yale University Press, 1995, p. 88.

¹¹⁵ In KOERNER, Joseph Leo; *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Yale University Press, 1995, p. 89.

¹¹⁶ É unanimemente considerado um dos mais importantes e influentes filósofos da história. Pode ser incluído naquilo que se chamou de Idealismo Alemão, uma espécie de movimento filosófico marcado por intensas discussões filosóficas entre os pensadores de cultura alemã (Prússia) do final do século XVIII e início do XIX. Essas discussões tiveram por base a publicação da *Crítica da Razão Pura* de Immanuel Kant. Hegel, ainda no seminário de Tübingen, escreveu, juntamente com dois renomados colegas, os filósofos Friedrich Schelling e Friedrich Hölderlin, o que chamaram de "*O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*". Posteriormente Hegel desenvolveu um sistema filosófico que denominou "Idealismo Absoluto", uma filosofia capaz de compreender discursivamente o absoluto (de atingir um saber do absoluto, saber cuja possibilidade fora, de modo geral, negada pela crítica de Kant à metafísica). Apesar de ser notavelmente crítica em relação ao Iluminismo, a filosofia hegeliana é tida por muitos como, para usar a expressão de Habermas, a "*filosofia da modernidade por excelência*".

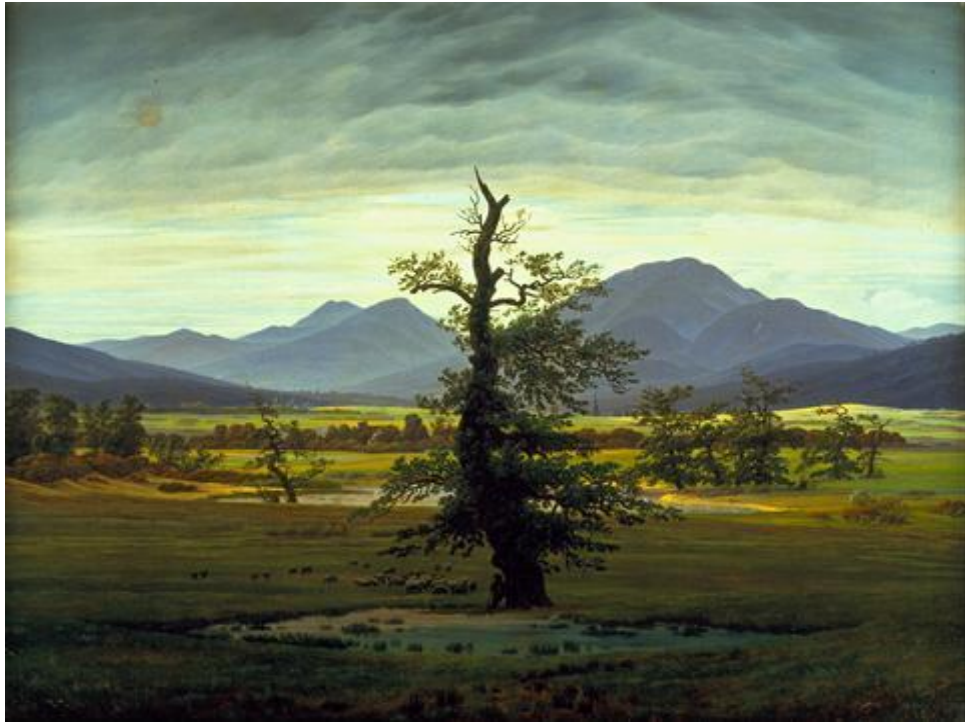


Fig. 19
Caspar David Friedrich, *A Árvore solitária*, 1822.



Fig. 20
Caspar David Friedrich, *O Mar Polar*, 1823-24

do observador na imagem retratada, na verdade reinterpretando o afastamento do mundo natural que, de acordo com os filósofos idealistas germânicos, é uma pré-condição da autoconsciência humana.

Estas obras têm um poder a que poderíamos chamar de espiritual, cobrindo a paisagem com uma sensação de admiração tipicamente setentrional, uma qualidade que partilham com as florestas virgens de Albrecht Altdorfer (c. 1481-1541). A sua imagística enfaticamente autóctone foi moldada pelo crescimento do sentimento nacionalista na esteira da ocupação napoleónica, que colocou durante muito tempo os artistas germânicos sob a esfera de influência francesa.

Na pintura *O Mar Polar* uma das obras mais importantes do pintor Caspar David Friedrich podemos observar um veleiro esmagado pelas placas de gelo flutuante, numa desoladora paisagem polar que pode ser interpretado como um símbolo da calamidade histórica abrangendo a futilidade de esforço humano e a capacidade humana para lutar contra tudo e contra todos.

Entretanto, o cenário do desenvolvimento da pintura de paisagem muda-se para França. A este facto não é indiferente a ascensão de uma burguesia, possibilitada pela Revolução, que não estaria familiarizada com a pintura de história e não podia, portanto, compreendê-la; porém, podia comprar pintura, uma pintura que talvez conseguisse entender melhor. Foi nesta altura que o estatuto da pintura de paisagem começou a mudar.

2.2.4 ‘La Revolution Française’

Quando o novo género passa a ter direito a prémio distinto: o *Prix de Rome de Paysage*, em 1817. De facto, a pintura de um Valenciennes (1750/1819) – que em 1799-1800 publicou *Éléments de Perspective Pratique à l’Usage des Artistes, Suivis de Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture et Particulièrement sur le Genre de Paysage*¹¹⁷, onde afirma que os paisagistas, se quiserem manter a coerência da visão, não devem continuar a trabalhar o seu motivo durante mais de duas horas, porque,

¹¹⁷ Ver de VALENCIENNES, Pierre-Henri, *1750-1819 : La nature l'avait créé peintre*, Somogy, 2003.

depois disso, a luz muda ou modifica a visão – de um Michel (1763/1843), de um Micallon (1796/1822) respira algo de novo.

Esse novo estava no tratamento naturalista dos estudos, que estes pintores não hesitaram em adotar para a própria pintura, deixando-se levar pelo sentimento que lhes inspirava a natureza e abrindo caminho a toda uma geração de independentes que se congrega em Barbizon.

As suas experimentações aproximavam-se, de certa forma, daquelas que, pela mesma altura, propunham os paisagistas ingleses, cujos trabalhos passam a ser bastante conhecidos e, inclusive, a fazer parte de coleções francesas. A isto junta-se a emigração de alguns pintores e intelectuais franceses para Inglaterra e a de alguns ingleses para França e, mais tarde, o espetacular sucesso das obras de Constable no *Salon* de 1824, o que determina que a pintura francesa repense o seu percurso. A obra de Constable *O Carro de Feno* (1821) leva, segundo a lenda, Delacroix a repintar *O Massacre de Chios* (1822-24).

Antes, o romantismo francês não se preocupava com a natureza “naturada” e sim com aquilo que na natureza se passava, com o seu carácter dramático – como é exemplo a obra de Géricault (1791/1824), sobretudo na *Jangada da Medusa*, já referida. No paisagismo inglês há toda uma atenção ao pormenor e ao instante, que se centra na terra como lugar de origem e pertença, enquanto a pintura francesa se baseara nos prazeres que se podiam tirar da natureza dos jardins geométricos palacianos¹¹⁸, como em

¹¹⁸ De acordo com Alain Roger, cujas reflexões sobre a paisagem serão mencionadas no capítulo posterior, o aparecimento dos jardins constitui uma etapa essencial da “artealização” da natureza. No mesmo sentido, Cármen Feliú afirma sobre a relação e o jardim e a natureza:

“Se admitirmos que o jardim é uma arte e corresponde a uma intervenção intencional do homem sobre a natureza, intervenção que adquire através da história uma infinidade de formas diferentes, segundo a linguagem de cada sociedade, estamos a supor que, como a arte, essa forma pode ser plural e eternamente mutável. O jardim será, pois, o reflexo da sociedade que o criou em determinado momento da sua história e responderá às correntes filosóficas, literárias, pictóricas, sociológicas que o não conformando. O jardim, o parque, é a primeira e mais definida forma de paisagem cultural criada pela mão do homem.”

A paisagem artificial que é o jardim, pretendeu atingir a condição de arte e socorreu-se, ao mesmo tempo, de outras práticas que podendo não ser da categoria das belas-artes, evidenciaram carácter artístico: a topiária enquanto arte de dar forma às árvores e arbustos que compõem o jardim, a jardinagem enquanto exploração qualidades intrínsecas das plantas. A história do jardim revela ainda uma proximidade com as artes, através da arquitectura, de que acabou por fazer parte, da pintura, que frequentemente se inspirou, e da escultura que integrou nos seus dispositivos espaciais e as suas composições mais grandiosas.

Na frase lapidar com que inicia uma das suas obras, Germain Bazin escreve: “*O jardim nasceu*

Watteau (1684/1721) e Fragonard (1732/1806).

Assim, de abordagem pitoresca, bucólica ou pastoral, a França virou-se para uma espécie de mística do mundo rural, de atenção ao instante. A isto veio juntar-se a influência da pintura holandesa do século XVII, recentemente (re) descoberta. E assim, impulsionado pelo visionamento das obras dos paisagistas ingleses, em finais da década de vinte começa a denotar-se um interesse crescente pela Natureza; facto que está patente na obra de Paul Huet (1804/69) – no seu ensaio *La Peinture de Paysage. Le Mouvement des Arts de 1820 a 1836*¹¹⁹ mostra a extensão e a complexidade destas influências do ponto de vista de um pintor e não de um crítico.

As maiorias das paisagens de Huet estavam dominadas por tempestades, explosões de nuvens e chuvas diluvianas. O mar revoltado ao largo do promontório de Granville, na Normandia, onde esteve em 1850, inspirou numerosos esboços de onde nasceram as suas famosas pinturas de ondas. Aqui as vagas quebrando-se nos rochedos são descritas com uma extrema proximidade. A espuma esvoaçante – fenómeno altamente transitório – constitui o centro de interesse da pintura. O aspeto ameaçador das violentas forças naturais é realçado ainda mais pela iluminação própria da tempestade.

Com a Revolução de Julho de 1830, e depois com a de 1848, era o fim da velha ordem e a consagração de uma burguesia – curiosamente esta burguesia que coleciona a pintura naturalista é a mesma que estimula e vive do progresso e da industrialização, que esta mesma pintura rejeitava.

A paisagem emancipara-se ao passar a ser executada *sur le motif*, como havia exposto Chateaubriand (1768/1848). Assim, a história, a mitologia, deixam de fazer

do deserto” Esta frase apresenta o jardim em contraste com o território dominante, em oposição ao existente, como um sinal da frustração humana, mas também da sua vontade de a ultrapassar num desejo de reconciliação.

A filosofia atribui ao jardim a condição de arte, porquanto ele é o modelo emblemático da A jardinagem era vista como uma arte, ao lado da poesia ou da pintura, embora a relação com a arquitectura que sempre mantivera, e que recuperará no século XX, a tenha tornado antecessora da arquitectura paisagista.

A própria arquitectura paisagista evoluiu no sentido de se considerar prática artística. Embora com o carácter de manual e não de tratado académico, surgiram no século XX, obras que abordaram o jardim como arte.

¹¹⁹ Ver MIQUEL, Pierre, *Paul Huet : De L'Aube Romantique a L'Aube Impressioniste / From the Dawn of Romanticism to the Dawn of Impressionism*, Edition De La Martinelle, 1962.



Fig. 21
Paul Huet, *Maré alta perto de Honfleur*, c.1861.



Fig.22
Jean Honoré Fragonard, *Uma Avenida com Sombra*, c. 1773.

parte dos temas da pintura, suplantadas que foram pelo novo género.

A França produziu artistas e obras no século XVIII que pareciam antecipar o romantismo; exemplos disto são as dramáticas paisagens marítimas de um Vernet, várias pinturas históricas de François-André Vincent (1746/1816), ou algumas das representações de ruínas de Hubert Robert (1733/1808).

Os escritos e os romances do filósofo Jean-Jacques Rousseau exerceram uma enorme influência no pensamento europeu. Rousseau argumentava que, com o avanço da civilização, a humanidade se deixara contagiar por sintomas cada vez mais graves de decadência e degeneração. O seu famoso apelo ao “regresso à natureza”, não significava o regresso à primitividade do homem, mas fez com que se olhasse com uma nova atenção para a Natureza.

Basicamente, implicava a mesma coisa que o tão difundido apelo para que se ultrapassasse a alienação do homem em relação à natureza, uma alienação descrita e criticado por Denis Diderot, filósofo do Iluminismo e coeditor da Enciclopédia.

Foi precisamente a ênfase que dava à razão, que permitiu ao iluminismo francês alcançar novos conhecimentos sobre a psicologia individual por um lado, e sobre a natureza, por outro. Além dos avanços na ciência empírica, ajudou a abrir caminho para novas sensibilidades nas artes.

Este desenvolvimento em direção a atitudes românticas foi, no entanto, interrompido em 1789, pela Revolução Francesa. Os artistas que a serviam não podiam (ou não queriam) aprovar qualquer viagem às profundezas misteriosas da mente individual, pois o principal era defender os ideais republicanos vitoriosos e fornecer propaganda visual para os objetivos políticos da nova república.

Em termos de conteúdo, esta pintura adotou o antigo catálogo romano de virtudes, honra e representou-as em termos formais através de um neoclassicismo rigorosamente composto e da pintura histórica.

Estas diferenças podem ser constatadas através da obra dos seus dois protagonistas, Géricault e Delacroix (1798-1863).

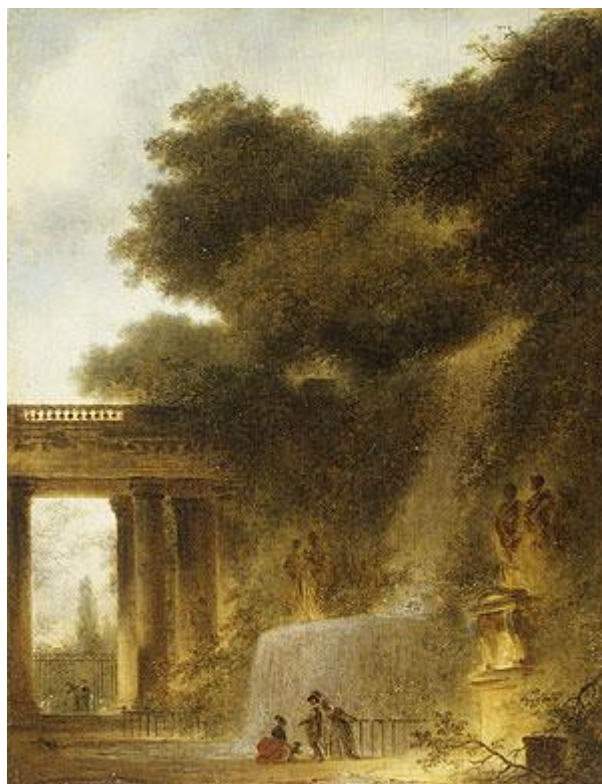


Fig. 23
Jean Honoré Fragonard, *A Cascata*, c.1773.



Fig. 24
Jean-Antoine Watteau, *Peregrinação à ilha de Cythère*, 1717.

Eram pintores profundamente coloristas e um e outro eram génios brilhantes que, como todos os grandes na história da arte, são difíceis de classificar dentro de um estilo único. Ambos passaram ao lado do género paisagístico tão popular no resto da Europa, preferindo, em vez dele, a pintura histórica; mas essa pintura continha a paisagem e a paisagem participava na história.

O *pathos* das suas composições era construído em cor e luz, mas ao contrário das antigas pinturas históricas, as suas focavam-se muitas vezes no herói anónimo, no indivíduo envolvido em acontecimentos fatídicos ou circunstâncias desastrosas.

Delacroix viajou consideravelmente, ainda que sempre tivesse evitado Itália, o seu espírito era essencialmente nórdico. Outras duas viagens tiveram nele uma grande influência. Em 1832 visitou Marrocos e a Espanha e em 1838 a Bélgica e a Holanda. Do Sul trouxe consigo um sentido voluptuoso da cor; no Norte encontrou-se com o talento de Rubens; só naquela fúria flamenga e abundância animal veio a encontrar um paralelo para a sua transbordante energia espiritual.

Aos vinte e quatro anos de idade começou a escrever um diário, o qual viria a tornar-se um documento de extraordinário interesse – não somente um volume de confissões que concorrem com as de Rousseau em “franqueza e autorrevelações” – os ideais da revolução francesa – mas também o repositório de algumas das mais profundas críticas de arte e literatura publicadas.

Delacroix exteriorizava um conflito interior, que podemos descrever simplesmente como o conflito da razão e da imaginação, luta de cuja tensão extraía e encontrava o princípio criador com que operava.



Fig. 25
Eugène Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo (28 de julho de 1830)*, 1830.



Fig. 26
Théodore Géricault, *A Jangada da Medusa*, 1818-19.

2.2.5 *Quelle est la critique?*

Em 1846, dois anos antes da revolução social que da França se alastrou até à Alemanha, Áustria, Hungria e Itália, Charles Baudelaire (1821-1867) perguntou, «*Para que serve a crítica?*» Já respondera a esta questão ao dedicar a sua crítica do *Salon* de 1846 «à burguesia», se a arte se dirige agora para o terceiro estado, então a função da crítica de arte é ensinar a classe média a tirar partido dos negócios, do direito e da ciência no prazer estético obtido através da arte.

Baudelaire chegou ao ponto de declarar que, tal como a arte só conseguia ter valor quando proveniente de uma individualidade fortemente delineada, assim também a crítica de arte só valia a pena quando portadora de uma opinião bem formada – se tomasse partido, entrasse em diálogo com outra crítica ou com a arte transformada em seu objeto, se diferenciasses e diversificasse a sua audiência sendo «*parcial, apaixonada e política*».

Baudelaire escreveu em meados do século, quando os jornais diários e semanais começaram a proliferar por Paris e o *feuilleton* de fim de página, com a sua dose de bisbilhotice, ficção, notícias breves e críticas de arte e literatura, se tornou numa instituição, tendo os repórteres de arte passado a ter uma presença constante. Mas a noção de Baudelaire, apregoando o facto de a crítica de arte servir uma audiência muito mais vasta de observadores de arte e, como tal, um novo campo de valores, não era nova pois remontava ao final do século XVIII.

Nas décadas de 1760 e 1770, quando ainda não havia nada parecido com um crítico especializado em arte, o “enciclopedista” filósofo Denis Diderot (1713-1784) procurou atrair a atenção de um público limitado e de elite (em número não superior a 15 subscritores de origem nobre) nos *Salons* que escreveu para o manuscrito bissemanário do barão Grimm, o *Correspondance littéraire*, separando explicitamente os seus registos dos comentários mais abrangentes sobre o *Salon*, escritos sem ilustrações para o vasto público do *Salon*.

Contudo, Diderot não deixou de se imiscuir na confusão do *Salon*, fazendo referência às suas obras e à sua divagação pelos diferentes espaços, permitindo que o

barulho imaginário de uma massa de visitantes se intrometesse na intimidade das conversas fantasiosas inventadas com o fim de escapar a esse mesmo barulho, e enquadrando as suas memórias pictóricas no âmbito da experiência fenomenal da observação, que podia teoricamente ser sentida por qualquer um.

Apesar de a maioria dos críticos do século XIX serem homens e mulheres literatos, houve quem tivesse recebido lições de pintura; tal foi o caso de Delécluze, que estudou no estúdio de David e escreveu a primeira grande biografia do artista em 1855. Para Delécluze ¹²⁰, que considerou a «*vida e época*» do artista como a chave da sua arte, David era o «grande mestre» daquilo que era então a velha escola – os Antigos em oposição aos Modernos. Deste modo, a crítica de arte foi estruturada em torno de uma série de oposições, no seio das quais os artistas e objectos da sua análise eram arbitrariamente colocados, de acordo com as exigências políticas do momento.

A Alemanha do final do século XVIII assistiu ao desenvolvimento de uma outra tradição de escritos sobre a arte, baseada nas conferências universitárias. Com *a Crítica do Julgamento* (1790) de Immanuel Kant (1724-1804), ele investiga os limites daquilo que podemos conhecer pela nossa faculdade de julgar, que leva em consideração não apenas a razão, mas também a memória e os sentimentos.

O campo da estética como um ramo da filosofia, viu a luz do dia. Sem ter manifestado qualquer tipo de interesse pelas exposições ou pelas obras de arte individuais, ou até pela arte como tal, Kant definiu o sentimento estético como a marca da autonomia do tema humano livre, liberto dos prazeres inferiores e das contingências da sensação e sobrevivência corporal, e diferenciou o «belo» e o «sublime» como modos da relação do sujeito com o mundo objectivo inspirando-se em Edmund Burke¹²¹.

¹²⁰ Étienne-Jean Delécluze, 26 February, 1781 – 12 July 1863, foi um pintor francês e crítico de arte. De 1797 em diante, ele foi um aluno do pintor Jacques-Louis David, como ele descreve na biografia de David. Como um dos seus alunos favoritos, ele foi convidado para a última refeição de David em França antes de ir para Bruxelas em 1816.

De 1822 em diante, ele trabalhou como crítico para o *Journal des débats*. No seu livro *Louis David, son école et son temps*, (Paris, 1855) ele foi politicamente controverso, e conseguiu reescrevê-lo, a fim de restabelecer a sua reputação.

¹²¹ *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem das Nossas ideias do Sublime e do Belo* (BURKE, E. (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the sublime and Beautiful*, Oxford: Oxford University Press, 1992.) Publicada em 1757 representa, antes de tudo, um esforçado exercício de psicologia filosófica. “Belo” (Participa do “belo” aquilo que move as paixões dos homens, provocando

Quando Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) proferiu as suas *Lições Introdutórias* sobre Estética em Berlim, na década de 1820, respondeu criticamente tanto ao sistema estético de Kant como ao monopólio da arte antiga de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Tratando a arte como nunca Kant fez, traçou uma progressão dialética desde a coerência interna e autossuficiência da escultura clássica à fragmentação, à desintegração e carácter sublime das artes «românticas» da pintura e literatura. Absorvido pelas teorias filosóficas e literárias do modernismo artístico, e confrontado com o grito positivista de progresso, a concepção de Hegel da fase romântica, como uma fase de dissolução na qual «a arte cai aos pedaços», constituiria uma das duas correntes de pensamento acerca do destino da arte na modernidade.

Esta visão da arte moderna reforça a ficção da arte francesa que se centrava na queda do artista moderno e na desintegração da sua arte num caos proto abstrato de cores, tão inerentes como *A Obra-Prima Desconhecida*, conto publicado em 1845 por Honoré de Balzac (1799-1850), *Manette Salomon*, romance escrito em 1867 por Edmond e Jules de Goncourt (1822 -1896 e 1830-1870) sobre a arte na era das Exposições Universais, e *Obra-Prima* de Émile Zola (1840-1902), escrito em 1886.

O «Romantismo» não correspondia a um estilo unificado, mas antes a uma atitude moderna. Para os escritores germânicos como Friedrich von Schlegel (1772-1829), o romantismo coincidiu com o ressurgimento do espiritualismo cristão e das concepções nacionalistas do «génio germânico» (e com grupos artísticos germânicos, como os Nazarenos em Roma); para Heinrich von Kleist (1777-1811) estava ligado à expansão das «*Emoções*» perante a natureza e à paisagem germânica, «*Depois de*

prazer (1757: 30). A beleza é em primeiro lugar, uma “qualidade social” pois conduz à criação da “sociedade” sob duas formas: a sociedade dos sexos, que conduz à propagação da espécie, e a “sociedade geral” que une os homens entre si, os homens aos animais e, “de algum modo” os homens ao mundo inanimado. Afastados dos prazeres, rompidos os laços desta ligação natural às coisas, os homens lamentam um passado perdido, quedando-se na nostalgia de uma “perda”) e “sublime” (3) apresentam-se como conceitos que vão sendo erguidos enquanto balizas da actividade psico-sensorial do homem, etiquetas multifacetadas que respondem com fiabilidade ao principal objectivo do autor: “*verificar se existem quaisquer princípios [do Gosto], que afectem a imaginação, tão comuns a todos, tão fundamentados e certos, que permitam fornecer os meios para sobre eles se raciocinar satisfatoriamente*”. Assentar um modelo antropológico único e universal não constitui, obviamente, uma função bastante inédita no panorama do pensamento setecentista, sendo a Investigação explicitamente herdeira da filosofia de David Hume. O projeto de Burke adquire, contudo, um “mais alto brilho” se enquadrado na especificidade da restante obra do seu autor. Burke é um dos mais famosos ideólogos do conservadorismo europeu.



Fig. 27
Hubert Robert, *O Banho no Lago*, s/d.



Fig. 28
Joseph Vernet, *Vista de Nápoles com o Vesúvio*, c. 1746.

Observando a Paisagem Marítima de Friedrich» Berlim, 1810.

Para Stendhal (1783-1842), no seu *Salon* de 1824, o Romantismo significava o «início de uma revolução nas belas-artes» – da «bela pintura moderna» oposta ao «sistema de David» – e de um «estilo pessoal de sentimento» oposto ao talento e autoconsciência da escola grega. E significava cor em vez de desenho – apesar de

Stendhal não se ter interessado muito pelo modelo deste tipo de pintura, sob observação em 1824, *O Massacre de Chios* de Eugène Delacroix.

A pintura de Delacroix adequava-se melhor às *Conversações Críticas* sobre o *Salon* de 1824, de Auguste Jal (1795-1873), escritas à boa maneira de Diderot como um diálogo ficcional entre um filósofo e um artista, e defensoras do princípio segundo o qual o «*Romantismo inunda a sociedade e na medida em que a pintura é, de igual modo, o reflexo da sociedade, a pintura torna-se romântica*»¹²².

Um ano depois da Revolução de Julho de 1830, Heinrich Heine (1797-1856) fez algumas observações sobre o *Salon* de 1831 (e as reações do público) para um jornal alemão e, com o murmúrio da «multidão» do *Salon* transformando-se no rugido de uma «turba» revolucionária mesmo por detrás dele, trouxe o conceito de «Romantismo» à baila em função do momento político - apesar de achar que as roupagens modernas, em particular o casaco e o chapéu de cunho burguês postos em - evidência em *a Liberdade Conduzindo o Povo*, de Delacroix, eram demasiado singelas para produzir uma boa pintura.

A crítica de arte em Inglaterra, tal como nos Estados Unidos, não convergiu necessariamente com as ondas de revolução social. Durante grande parte do século XIX, o pensamento estético inglês foi dominado pelas visões idealistas expressas pelo primeiro presidente da Royal Academy, Sir Joshua Reynolds (1723-1792) nos Discursos sobre Arte facultados nas décadas de 1770 e 1780.

Entre as décadas de 1790 e 1830, começaram a surgir ideias contrárias acerca do que era o apelo estético nos escritos sobre viagens, natureza e jardins que celebravam os efeitos pitorescos da própria Natureza e da paisagem. William Hazlitt (1778-1830), com a sua ligação inconformista à herança da Revolução Francesa, foi um dos que

¹²² In JAL, Auguste; *L'Artiste et le philosophe, entretiens critiques sur le salon de 1824*, Ponthieu, 1824.

articularam o conceito de «pitoresco», e escreveu a favor do princípio da «originalidade» subjetiva em ensaios publicados na *Enciclopédia Britânica*, nas suas *Conversas à Mesa* e *n'O Atlas*. Contudo, só depois de John Ruskin (1819-1900) ter publicado o primeiro volume de *Pintores Modernos* em 1843 é que os valores de Reynolds foram directamente desafiados e a pintura inglesa moderna, sobretudo com William Turner, encontrou o seu expoente crítico.

Ruskin defendeu uma fidelidade de princípios em relação à especificidade e ao sistema da natureza e, para a sua oposição binária, escolheu Turner, o representante da sua visão da Natureza observada, em oposição a Claude Lorrain, o representante da figuração paisagística convencional.

O nome de Ruskin depressa passou a estar ligado ao da Irmandade Pré-Rafaelita depois de uma permuta com o crítico do jornal *The Times* em 1851; por volta da década de 1850, era já o principal representante da estética vitoriana, cuja influência se sentiria fortemente nos Estados Unidos, como podemos constatar através do seu principal periódico sobre arte, *The Crayon*.

Mas, embora *Elementos de Desenho* (1857) de Ruskin seja presciente no seu uso da teoria da cor, na sua articulação com o que viria a ser a «mancha» impressionista e na forma como entendia a relação entre a ótica e a pintura, em 1877 ele encontrar-se-ia do outro lado do espectro crítico na sua condenação do *Noturno em Preto e Dourado* (1874), de James Whistler (1834-1903).

No “famoso julgamento” de 1878, em que Whistler acusou Ruskin de difamação, o artista (que ficou sem dinheiro depois de ter perdido a ação) revoltou-se contra o moralismo crítico e a noção de arte pela arte. Walter Pater (1839-1894) partilhou o mesmo ponto de vista. Numa crítica que fez em 1868 relativamente à poesia de William Morris defendeu a experiência intensa e «flamejante» do artista como um valor em si mesmo.

Numa peça sobre arte renascentista veneziana publicada na *Fortnightly Review*,¹²³ em 1878, também articulou a especificidade dos suportes usados

¹²³ O *Fortnightly Review* foi uma das revistas mais importantes e influentes na Inglaterra do século XIX. Foi fundada em 1865 por Anthony Trollope, Frederic Harrison, Edward Spencer Beesly, e outros seis editores; a primeira edição apareceu em 15 de maio de 1865. O *Fortnightly Review* teve como objetivo oferecer uma plataforma para uma série de ideias, em reação ao jornalismo altamente partidário da

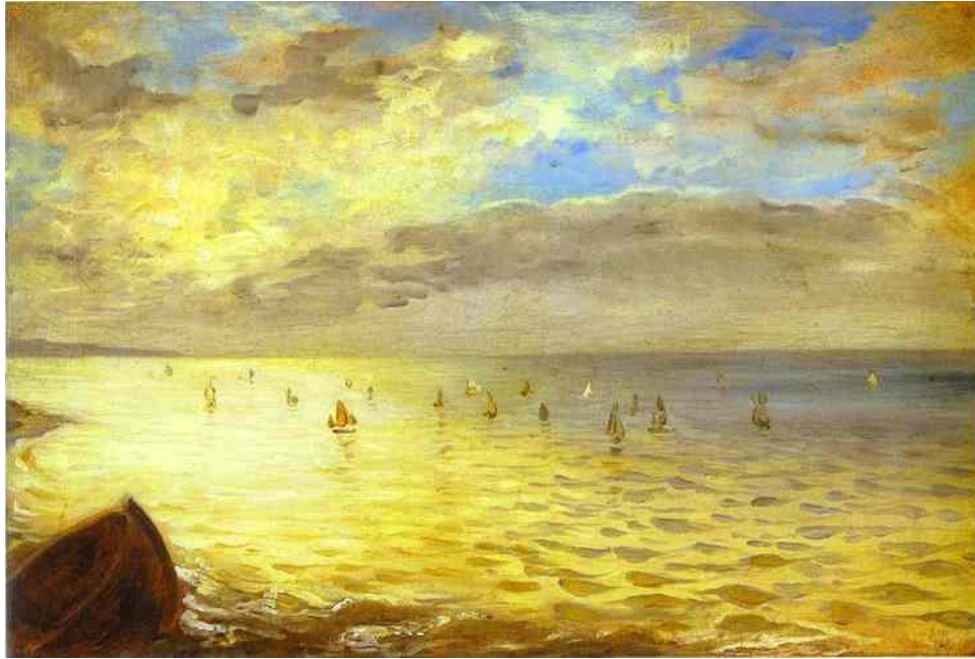


Fig. 29
Eugène Delacroix, *Vista do mar em Dieppe*. 1852.



Fig. 30
Jean-François Millet, *Inverno*, 1868.

segunda metade do século XIX. De fato, ao anunciar a primeira edição do Fortnightly no Saturday Review de 13 de maio de 1865, GH Lewes, o seu primeiro editor, escreveu: "*O objeto da Fortnightly Review é tornar-se um órgão da expressão imparcial de muitas e diversas mentes sobre temas de interesse geral na Política, Literatura, Filosofia, Ciência e Arte*". Foi uma das primeiras publicações a citar os autores dos seus artigos num momento em que o trabalho geralmente aparecia anonimamente ou sob um pseudônimo. John Sutherland chamou-lhe um exemplar Inglês da *Revue des Deux Mondes* e observou que foi "*lançado num nível mais elevado do que outras revistas inglesas de sua classe*". O prefácio aforístico de Oscar Wilde para o seu livro *O Retrato de Dorian Gray* foi publicado na edição de março 1891; e o ensaio de George Orwell intitulado *Bookshop Memories* apareceu em novembro de 1936. A revista impressa cessou a publicação em 1954 e foi incorporada no *Contemporary Review*.

as artes e o seu esforço para atingir a condição da música.

O primeiro grande defensor da noção de arte pela arte foi Théophile Gautier (1811-1872) em França, que resolveu responder a um ataque surgido num jornal com um prefácio mordaz no seu romance *Mademoiselle de Maupin* (1834), no qual gozava com o positivismo do Conde de Saint-Simon (1760-1825) e o seu compromisso para com a utilidade social das artes, advogando, ao contrário, a benéfica inutilidade da arte nos tempos modernos.

Na sua derrogação das circunstâncias externas e no seu louvor ao espiritualismo dos sentidos, para o qual «*a visão de um Rafael autêntico ou de uma bela mulher nua*» eram igualmente emblemáticas, Gautier contornou de uma forma perversa a noção kantiana da autonomia do «belo». Começou a escrever sobre crítica da arte para o então primeiro periódico de arte surgido em Paris, *L'Artiste*,¹²⁴ embora nem sempre estivesse do lado dos modernos nos últimos anos.

Houve muitos artistas que durante a Segunda República em França se revoltaram contra esta noção de «*arte pela arte*», juntando as suas forças em torno da figura de Gustave Courbet (1819-1877). Entre os que mais se destacaram a figura Champfleury (Jules Fleury) 1821-1889, o escritor jornalista que demonstrou o seu interesse pela arte popular e cultura vernácula no *Un enterrement à Ornans* de Courbet em 1851, tendo publicado em 1857 um estudo sobre o Realismo, movimento cultural com o qual Courbet se identificava.

O filósofo Saint-simoniano e teórico social Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) fez de Courbet o principal representante dos ideais defendidos pelos socialistas utópicos

¹²⁴ *L'Artiste* foi uma revista semanal ilustrada publicada em Paris de 1831 a 1904, fornecendo "*a mais rica única fonte de comentário contemporâneo sobre artistas, exposições e tendências da era romântica até o fim do século XIX*", segundo Ann Roth Nancy (1) Originalmente, *L'Artiste* focava-se nas artes plásticas e na literatura, mas de 1859 adiante a literatura tornou-se a sua principal preocupação, que mais tarde foi absorvida na famosa *Revue de Paris*.

Editores importantes incluem: A. Ricourt, H. Delaunay, e Arsène Houssaye. Notavelmente, publicou obras de Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Jules Janin, Théodore de Banville, Émile Zola, Henri Murger, Jules Champfleury, Charles Baudelaire, Joseph Méry, Eugène Sue e Alphonse Esquiros.

1- ROTH, Nancy Ann, "*L'Artiste' and 'L'Art Pour L'Art': the new cultural journalism in the July Monarchy*", *The Art Journal*, 1989. p 35-39.



Fig. 31
Claude Lorrain, *O Vau*, c. 1636.



Fig. 32
Claude Lorrain, *Paisagem pastoral: O Campo Romano*, 1639.

em *Sobre o Princípio da Arte e o Seu Destino Social* (1865), opondo-se explicitamente à noção de arte pela arte em prol de um reconhecimento da arte como a forma mais elevada e virtuosa de trabalho não alienado.

Por alturas do Segundo Império, o conceito menos politizado de «Naturalismo» veio substituir o antigo conceito de «Realismo» de 1848, mais identificado com a República, e a batuta passou para críticos como Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) e Théophile Thoré 1807-1869, aliás William Bürger, enquanto esteve exilado de França entre 1849 e 1859).

Estes críticos interessaram-se quer pela história da arte holandesa, espanhola e francesa, quer pela «nova escola» da pintura francesa, chamando a atenção para o *milieu sociale* para a tendência vanguardista da arte (também uma ideia de Saint-Simon).

Quando o jovem jornalista e escritor Émile Zola entrou nesta “discussão” em 1866, foi para fazer de Édouard Manet (1832-1883) o representante do «*novo estilo de pintura*». Em 1867, quando Manet, tal como Courbet, fez a sua retrospectiva fora do âmbito da Exposição Universal, Zola escreveu um ensaio sobre ele para o *Le Dix-Neuvième Siècle*, que voltaria a ser publicado à maneira de panfleto.

Nesse ensaio combinou o aspeto biográfico do pintor com a ênfase formalista resultante da estruturação das suas obras em torno da *tache* (mancha ou salpico) e o modo como dependia da fisiologia ocular do pintor. Ao fazê-lo, Zola aplicou à obra de um artista contemporâneo o princípio positivista da influência da fisiologia, meio e história de uma cultura sobre a sua arte, tal como expresso na altura por Hippolyte Taine (1828-1893) nas suas conferências sobre a *Filosofia da Arte na École des Beaux-Arts*.

A conceção positivista, tal como foi aplicada à história da arte, estava agora amplamente espalhada; foi partilhada por Charles Blanc (1813-1882), fundador da ilustrada *Gazette des Beaux-Arts* em 1859 e autor da influente *Grammaire des arts du dessin* (1867), quando compilou a sua enciclopédica *História dos Pintores de Todas as Escolas* no decorrer das décadas de 1860 e 1870.

Zola colocou-se na posição de porta-voz de Manet, em competição directa com Baudelaire, que havia publicado *O Pintor da Vida Moderna* no estrangeiro em 1863,

celebrando os valores urbanos do *flâneur* (aquele que deambula pelos boulevards, aquele que se perde na paisagem citadina), bem como o vestuário e a cosmética da mulher moderna, e se sentia cada vez mais ligado ao seu amigo Manet, apesar de pouco ou nada ter escrito sobre ele.

Quando os críticos começaram a frequentar o círculo impressionista na década de 1870, fizeram-no em termos semelhantes, tratando Manet como o fundador da nova escola, apesar da sua recusa em aderir às exposições do grupo.¹²⁵

Em 1874, Louis Leroy (1812-1885) deu ao grupo o nome que se afirmaria na crítica que fez à primeira exposição do grupo em *Charivari*, iniciando uma tendência que estaria na origem dos epítetos *fauve* e *cubique*, lançados alguns anos mais tarde pelo crítico Louis Vauxcelles (1870-1943), quando quis falar depreciativamente de obras de Henri Matisse e de outros, em exibição no *Salon d'Automne* de 1905, e de Georges Braque na *Galeria Kahnweiler* e no *Salon des Indépendants* em 1908 e 1909, respetivamente; impuseram-se de tal modo que passaram a identificar o nome dos movimentos.

O mesmo se passou com o «Impressionismo», no pequeno e irreverente artigo de Leroy, com o seu diálogo *diderotiano* entre o crítico e um académico extremamente indignado que não conseguia ver o que é que as pinturas representavam com todas as suas «raspadeiras de paleta» (uma figura de retórica que remontava à época de Courbet), «impressões», «lambidelas» e efeitos imitativos de mármore. Estas críticas adequavam-se plenamente ao jornal satírico para o qual foram escritas, com o seu propósito de entretenimento.

Em 1876, surgiram críticas mais sérias, uma pelo poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) e outra por Edmond Duranty (1833-1880), um jornalista naturalista do tempo de Courbet. Mallarmé escreveu «*Os Impressionistas e Édouard Manet*» em inglês para um jornal londrino, considerando Manet como o fundador da nova escola, chamando a atenção para a forma como fora maltratado pelo júri e pelo público do *Salon* (uma corrente importante de crítica moderna), fundindo a vida moderna baudelairiana com o naturalismo de Zola e interpretando o Impressionismo como a

¹²⁵ In HERBERT, Robert L. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. Yale University Press, 1991. p. 236.

recriação ótica das «sensações tácteis da natureza».

A década de 1880 assistiu à fragmentação da escola naturalista, a nível da escrita e da crítica, à eflorescência de uma série de revistas vanguardistas literárias e ao aparecimento de um conjunto de novas vozes críticas fortemente envolvidas na criação de novas reputações artísticas, que defendiam uma resposta dialética aos movimentos artísticos e literários de onde haviam emergido.

Um deles foi o escritor Joris-Karl Huysmans (1848-1907), um seguidor de Zola que escreveu *Salons* e publicou várias críticas das exposições impressionistas nos finais de 1870 e inícios de 1880. Em 1886 assistiu à última exposição impressionista, focando a série de nus de Degas como um adeus tanto ao público das exposições impressionistas como aos princípios da crítica positivista.

2.2.6 A fuga para a floresta: os pintores de Barbizon

A paisagem só tardiamente se tornou uma preocupação central dos pintores franceses do século XIX, mas teve um impacto gigantesco, que irá contribuir para a grande viragem da arte moderna nas últimas décadas do século XIX, em França, e consequentemente em toda a arte da civilização ocidental.

A partir de 1830, desenvolve-se em França a “escola” paisagista dita de Barbizon, nome de uma aldeia na orla da floresta de Fontainebleau, para onde alguns jovens pintores, tendo à frente Théodore Rousseau, haviam-se retirado com intuito de renovar a pintura de paisagem, abandonando todas as convenções e regras, vivendo no campo, estudando assiduamente os aspetos mutáveis da natureza e da luz.

Os principais componentes do grupo são: Théodore Rousseau (1812/67), Jean-François Millet (1814/75), Diaz De La Peña (1808/76), Charles Daubigny (1817/78), Jules Dupré (1811/89) e Constant Troyon (1810/65).

A pintura de paisagem já tinha tradição em França, com Poussin, Claude Lorrain e Georges Michel, que transmitiam nos seus quadros um estado de sensibilidade particular, talvez poética. Em Claude Lorrain e Poussin a poesia alia-se deliberadamente

a maneiras literárias; Claude Lorrain pinta uma paisagem e chama-lhe *Decadência do Império Romano*, buscando deliberadamente a associação de ideias literárias e plásticas, num formalismo clássico.

Um paisagista – George Michel – está tão só que a sua própria vida é quase desconhecida, ainda que a alma de Rembrandt lhe atravessasse por vezes o caminho. Dois pintores permanecem em Barbizon durante toda a sua vida. Rousseau – tão comovente por vezes quando só usa a pena e anota as suas impressões diretas, as que se guardam para o próprio, medidas, equilibradas, nítidas, musicais e compostas como todas as que os mestres do desenho francês nos deixaram, de Claude e de Poussin a Vernet e a Corot — Rousseau adormece à margem dos seus eternos pântanos, de que encontra a cor violácea e suspeita nos castanheiros solitários e nos húmidos crepúsculos em que a sua tristeza procura uma embriaguez poética que apenas conduz ao aborrecimento.

Millet crê — ou antes, crê-se depois de Millet — que basta a leitura da Bíblia para lhes dar o sentido do mundo, e que a miséria simples e estoicamente suportada o tornará digno de cantar a existência dos miseráveis no meio dos quais vive.

Michel começou a descobrir o potencial pitoresco das paisagens dos arredores de Paris, especialmente Montmartre, na época uma área rural salpicada de moinhos de vento. Em *Paisagem com Moinho de Vento, Vista de Montmartre*, um céu tempestuoso forma uma abóbada sobre uma paisagem em parte brilhantemente iluminada, em parte mergulhada em escuridão. No canto inferior direito uma curva de estrada conduz ao interior da pintura e fornece o acesso visual.

O moinho de vento do título jaz envolto numa sombra, mas as suas pás projetam-se acima da linha do horizonte como se quisessem alcançar a luz do sol que começa a romper por entre as nuvens. É possível que Michel conhecesse o significado simbólico atribuído ao moinho de vento na arte do século XVII. Com as suas pás à mercê de ventos inconstantes e instáveis, o moinho de vento figurava como um símbolo do destino caprichoso e das vicissitudes da vida humana. As paisagens diretas daí resultantes, de tipo atmosférico e românticas nos tons, combinavam a abordagem da antiga pintura holandesa com uma nova e natural proximidade de observação e execução que faria de Michel um antecessor da “escola” de Barbizon.



Fig. 33
Georges Michel, *Paisagem com um Campo arado e uma Vila.*, 1880/82.



Fig. 34
Georges Michel, *Paisagem com Moinho de Vento, Vista de Montmartre*, 1820.

Duplo erro, de que nem o seu sentimento ora épico, ora virgiliano do campo, nem o seu culto por Miguel-Ângelo e por Poussin, nem a sua admiração por Delacroix, nem a sua amizade por Daumier, que vinha só a Paris ‘de tempos a tempos’, sacudir nos seus hábitos obstinados a chama do génio, poderão libertá-lo.

É verdade que lavrou em criança, que vive de ‘blusão e de tamancos’, mas isso não nos importa. É certo que, durante uma viagem ao “árido, austero Auvergne”, salpicado como um velho manto, estudou escrupulosamente a estrutura interna da terra, de que nos deu admiráveis imagens, puras como um desenho japonês e firmes como um desenho alemão.

É verdade que teve, nas suas bucólicas campestres, nos seus ceifeiros inclinados num só movimento, nos seus semeadores alongados na sombra, nos seus cavadores firmes na ferramenta, todas essas figuras simples da fatalidade grandiosa e triste do trabalho, o sentimento da expressão escultural das formas, arrebatadas no espaço apenas pelas suas grandes superfícies e pelos seus planos expressivos. Mas, nele, esse sentimento é mais poético do que plástico, e muitas vezes, sob o plano ideal, a forma soa oca.

De todos esses rebanhos ao luar, de todos esses fumos de aldeias perdidas, de todas essas vozes abafadas que correm rente aos sulcos, de todos esses rumores longínquos do «*Angelus*» e dos sinos, talvez um dia só fiquem alguns grandes clarões fixados em quatro traços de pena e a lembrança de uma força desviada ao serviço de uma sensibilidade respeitável e de um carácter comovedor.



Fig. 35
Diaz de la Pena, Narcisse, *O caminho na Floresta*, c.1850.



Fig. 36
Theodore Rousseau, *Paisagem*, meados do séc. XIX

Se Daubigny, bom paisagista, não se fosse iniciar nas belezas do campo junto de Rousseau e de Millet, estes não teriam exercido nenhuma ação sobre os pintores nascidos na confluência de Courbet e do materialismo científico e literário. E ainda esta ação é mais moral que sensual.

Os homens decididos a voltar as costas à Escola e à oficina para limparem a vista da fuligem dos museus e pedirem à luz do exterior os segredos da harmonia, não podiam ouvir esse longo protesto contra a pintura doutrinária que subia do século inteiro, de Ingres, de Daumier, de Delacroix, de Courbet, mas que os paisagistas puros erguiam com mais ingenuidade, senão também com mais força que os outros.

Pissarro, apaixonado de teorias e de sistemas, segue Corot e Millet antes que todos os outros, e porque cravará o cavalete num sulco, em frente de um lavrador com a charrua ou de um rebanho de animais, descobrirá pouco a pouco a natureza da luz e a qualidade da sombra, construindo sobre tais descobertas a pintura de amanhã. O «*atelier*», o quarto onde se pinta, mesmo a luz desfigurada da rua, tudo isso mascara o objeto.

O mundo exterior só existe fora do homem, e a luz exterior só o revela tal como ele é. Delacroix é, sem dúvida, um mestre; reencontrou as leis quase perdidas de contraste e de associação das cores; mas a sua imaginação arrasta-o alto e longe de mais, leva a pintura a não poder passar de uma expressão simbólica – um passo mais, literário – do universo. E, depois, pinta no «*atelier*», de memória. Courbet também; que, esse, pelo menos, caminha para o facto e exprime-o sem comentários.

Millet, Rousseau bem-querem procurar motivos em pleno campo, em plena luz, mas limitam-se a esboços, voltam para casa e amassam à luz triste de uma cabana ou à candeia as suas geórgicas cristãs e os seus castanheiros idealizados. Paul Huet só vê os campos, a floresta e o céu através de um sentimento voluntariamente dramático cuja melancolia majestosa e grandiloquente exaspera os jovens criados na idolatria da verdade nua e no rumor crescente da ciência vitoriosa do mistério, da dúvida, do lirismo subjetivo, e mesmo do simples lirismo.

Quando falamos em natureza queremos dizer o mundo visível das aparências,

mas quando assim definimos a palavra não estamos a simplificar o problema das relações do artista com a natureza?

Observamos a pintura de paisagem; temos dois problemas a considerar. Em primeiro lugar, qual a distinção entre a arte e natureza? Existe alguma diferença essencial entre a beleza da paisagem em si e a beleza representada pelo artista no seu quadro dessa mesma paisagem?

Nos termos mais simples podemos dizer que o artista ao pintar uma paisagem não tenciona descrever a aparência visível da paisagem, mas dizer-nos qualquer coisa acerca dela.

Essa qualquer coisa pode ser uma observação ou emoção que partilhamos com o artista, mas, com mais frequência, é uma descoberta original do artista que ele nos quer comunicar. Quanto mais original for essa descoberta maior crédito nos merecerá o artista, pressupondo sempre que ele tem suficiente mestria técnica para tornar essa comunicação clara e eficaz.

Que será, então, que o artista descobre na natureza e que só ele é capaz de comunicar ao mundo?

Será esta procura de uma nova observação da natureza, e uma nova comunicação do artista com a paisagem, que os pintores de Barbizon vão procurar captar.

Na origem da escola de Barbizon encontra-se a enorme impressão suscitada no ambiente artístico parisiense pela exposição dos pintores ingleses Turner e Constable. Estes pintores de Barbizon surgem como “a imagem” do artista “moderno”, que enfrenta a realidade de modo direto, livre de esquemas preconcebidos.

A novidade da técnica rápida, larga, brilhante, resoluta, é tão precisa que dá a impressão de se distinguirem as folhas de árvore, onde um olhar mais atento apenas vê manchas coloridas.



Fig. 37

Theodore Rousseau, *Vista dos Arrabaldes de Granville*, 1833.



Fig. 38

Constant Troyon, *Estrada na Floresta*, C. 1865.

Porém, como escreve Argan, como explicar o facto de essa mancha, mesmo não descrevendo nada, dizer tudo, até a forma, a luz e a força dos ramos e das folhas?

Argan, dá-nos a resposta: *“essa mancha faz com que reconhecemos a árvore: não fornece uma noção, mas evoca uma experiência que está em nós, na nossa memória. A mancha, em si, não representa senão a impressão súbita experimentada diante do verdadeiro, numa condição específica de lugar, tempo, luz; todavia, como a emoção aciona a nossa memória, a percepção em si, instantânea e superficial, adquire uma profundidade psicológica.”*¹²⁶

A experiência primeira é a da imagem intensiva. Antes de a percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão. Antes da constância percetiva, há as variações da imagem. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção: o bloco emotivo que as atravessa e as envolve mantém-nas ainda soldadas, indiferenciadas, sincronizadas.

Os pintores de Barbizon, e Rousseau em particular, especificam em que consiste o conhecimento da natureza proporcionado pela emoção; evidentemente não é um conhecimento objetivo, científico, mas *“as vozes das árvores, as surpresas dos seus movimentos, a variedade das suas formas, até a singularidade dos modos como são atraídos pela luz”*.¹²⁷

A cada escolha corresponde uma recusa e o que os pintores de Barbizon recusam, com um gesto característico do romantismo, é o ambiente artificial da cidade. Ao propor estudar a “psicologia” das árvores ou das nuvens, os pintores buscam assim um clima cultural romântico, e um tema fundamental da poética inglesa do pitoresco.

Os pintores de Barbizon empenham-se agora em salvar esse valor que sentem traído pela nova ordem da sociedade e pela industrialização cada vez mais generalizada, mostrando-o como insubstituível: é o sentimento da natureza.

Em relação ao natural, os pintores de Barbizon não assumiram uma postura

¹²⁶ In ARGAN, Giulio Carlo.Op., Cit., p. 60.

¹²⁷ Id., Ibid. p.61.

contemplativa, como se nos devessem transmitir uma mensagem extra-terrena, mas uma postura prática e afetiva, como a que se tem com as pessoas e as coisas do quotidiano que nos envolve.

2.2.7 A linguagem das árvores: Corot

Camille Corot (1796/1875) foi talvez um dos maiores paisagistas do século XIX. Corot não participou ativamente nos grandes movimentos artísticos da época; a sua pintura desenvolveu-se na órbita deles, todavia segue uma linha própria de pesquisa dirigida especificamente ao facto pictórico, ao quadro, à sua estrutura. As paisagens do primeiro período italiano (1825-8) sofreram influências da paisagem heróica de Poussin e dos paisagistas do século XVIII: exceto pela temática diferente.

A primeira viagem a Roma de 1825 a 1828 seria decisiva para o desenvolvimento da pintura de Corot. Pintou numerosos estudos a óleo a partir da natureza, monumentos históricos romanos e dos arredores de Roma. Estes estudos possuíam uma frescura invulgar, captando a luz e a atmosfera de diferentes horas do dia com as respectivas variações lumínicas.

O sentimento para Corot, não é o impulso passional como para Delacroix, nem o choque emotivo como para os paisagistas de Barbizon, mas a comunicação e a identificação da realidade interior, moral com a realidade exterior, a natureza. O mundo não é um espetáculo a ser admirado, mas sim uma grande experiência a ser vivida, e a pintura é um modo de vivê-la. A natureza para Corot, não é o objeto, mas sim o motivo: um termo que terá muita importância para toda a pintura oitocentista, até Cézanne.

Corot tem, sem dúvida, o sentimento apaixonado do espaço e da luz, mas também ele próprio pinta por esboços a lápis ou à pena, que combina em sua casa. Vê-se, aliás, bem pouco da sua pintura; conserva consigo o melhor dela; a outra vai para casa do negociante.

E depois todos têm hábitos, de que mesmo os maiores se não puderam libertar e que a natureza, diretamente interrogada, só raramente justifica fora das iluminações

artificiais e das atmosferas confinadas: opõem por toda a parte a sombra à luz e reúnem todos os seus tons por uma gama de meios-tons intermediários, inapreensíveis à luz do dia.

Como motivo é a solicitação, o estímulo; o que importa não é a natureza, mas o sentimento da natureza, e esse sentimento é o fundamento da moral (toda a vida de Corot foi inspirada por um elevado sentido moral).

Sem dúvida a pintura de Corot, tão profundamente ligada à tradição dos paisagistas italianos e holandeses dos séculos XVII e XVIII, pode parecer menos “progressista” do que o realismo dos pintores de Barbizon, mas a concepção da arte como experiência vivida é mais moderna: a definição do sentimento como modo de conhecimento é um passo essencial rumo aquela concepção da sensação como conhecimento, que será própria dos impressionistas.

A amizade no final da década de 1840 com os artistas de Barbizon influenciou marcadamente a sua obra. Por volta desta época, Corot modificou o seu olhar sobre a natureza. Em paisagens romanticamente líricas, ou *paysages intimes*, começou a captar as fugazes atmosferas da natureza em cambiantes prateados, de suprema delicadeza.

As suas paisagens tiveram uma influência inspiradora nos impressionistas, que desejaram incluí-lo na sua primeira exposição.

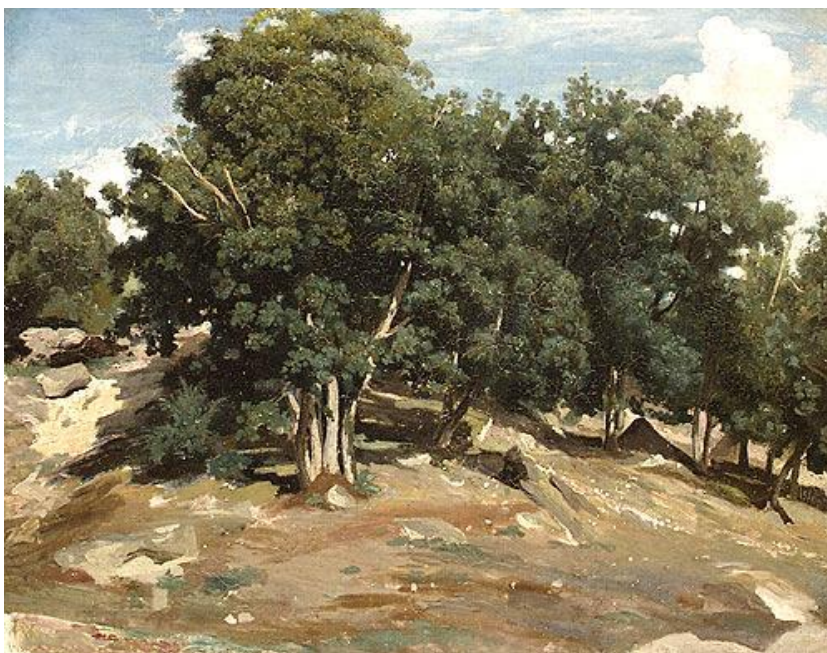


Fig. 39
Jean-Baptiste-Camille Corot, *Fontainebleau: Árvores de Carvalho em Bas-Bréau*, 1833.



Fig. 40
Jean-Baptiste-Camille Corot, *O Barqueiro*, 1865.

2.2.8 ‘Déjeuner sur la ville’

Há meio século que a ciência caminhara. O próprio «facto» estava ultrapassado. Avançava profundamente na análise da matéria e todos os dias trazia algum ‘milagre positivo’. A ciência e a arte de uma mesma época não passam de uma maneira particular de falar, distinta pelos seus caracteres, mas comum pelo seu espírito a todos os homens dessa época. Os resultados inesperados da aplicação à indústria e à vida social das descobertas da química, da eletricidade, da mecânica, impressionavam, antes de todas as outras, as imaginações móveis dos artistas habitualmente muito afastados do movimento utilitário do seu século e mostrando-se desta vez dispostos a nele buscarem caminho.

Os pintores interessam-se pelas descobertas de Chevreul¹²⁸, que, em suma, não faz mais que provar o que já tinham adivinhado Ticiano, Tintoretto, Veroneso, Greco, Rubens, Rembrandt, Velázquez, Watteau, Chardin, Reynolds, Goya, o que sabiam Constable e Delacroix, mas cuja demonstração rigorosa vai seduzir o espírito francês. O constrangimento literário a que obedeciam os românticos cede o passo, depois de Courbet, ao constrangimento científico, e o artista passa, quase sem transição, da prisão do sujeito para a prisão do objeto.

Esta tentativa de retorno às fontes, nada tinha de novo senão o seu pretexto científico, que a tornou em verdade decisiva. Já no próprio tempo dos triunfos

¹²⁸ Chevreul (1786 – 1889)) Foi um químico francês cujo trabalho com ácidos levou a aplicações iniciais nos campos da arte e da ciência. Ele é creditado com a descoberta do ácido margárico, com a creatina, e projetar de uma forma primitiva o sabão feito a partir de gorduras animais e do sal. Ele viveu até aos 102 anos e foi um pioneiro no campo da gerontologia.

Depois de ser nomeado diretor dos serviços de corantes na *Gobelins Manufactory* em Paris, ele recebeu muitas queixas sobre os corantes que eram usados lá. Em particular, os negros apareciam diferentes quando utilizados ao lado dos azuis. Ele procurou determinar que o fio da cor observada foi influenciado pelos outros fios circundantes. Isto levou a um conceito conhecido como contraste simultâneo.

Chevreul também está ligado ao que é às vezes chamado de ilusão de Chevreul, as margens brilhantes que parecem existir entre faixas adjacentes de cores idênticas com diferentes intensidades. O contraste simultâneo identificado por Chevreul refere-se ao modo em que as cores dos dois objectos diferentes afetam-se um ao outro. O efeito é mais perceptível quando compartilhado entre objetos de cor complementares.

O trabalho de Chevreul foi adaptado à pintura com o objetivo de reproduzir a natureza o mais natural possível, por efeitos de luz e do claro-escuro, que o artista deve repetir adaptando o contraste de cor, que seriam aplicáveis à própria cor da pintura. No entanto, este princípio de cor, posteriormente, teve uma grande influência na arte moderna na Europa, especialmente no Impressionismo, Neo-impressionismo e Orfismo.

antagonistas de Ingres e de Delacroix, alguns pintores tinham deixado as oficinas e as escolas para regressarem à «natureza» com um impulso sentimental cuja primeira origem é preciso buscar na ação de *A Nova Eloisa*, das *Confissões* e do *Contrato Social*. A cidade era um lugar de perdição para o homem sensível. Este não podia renovar a inocência da sua visão senão no contacto da terra, fonte da juventude eterna das formas em metamorfose e do coração a que a terra restitui a calma e a pureza.

Excesso contrário ao abuso do Museu e da excitação criadora das cidades, consentimento ascético em girar no mesmo círculo, em nada a ver dos desejos e dos ímpetos da época, em adormecer lentamente na fórmula pessoal, na sombra crescente do hábito e do esquecimento. Delacroix está bem mais sozinho no centro das cidades brutais, que ele constrange a gravitarem à volta do seu próprio espírito, do que esses camponeses românticos que se exilavam a si próprios na solidão dos bosques e no abafante deserto de um sentimento que de antemão esgota as fontes que a febre de viver abrirá neles todos os dias.

A influência de Constable na evolução geral da arte europeia não acaba com Delacroix. Depois de Delacroix vem Édouard Manet, e a revolução que com frequência se associa por conveniência ao seu nome é uma das mais completas na história da pintura. Na realidade, Manet é simplesmente o ponto onde culmina um movimento lento e inevitável.

Espécie de agente catalítico do impressionismo, Manet deu-lhes o primeiro exemplo escandaloso de uma nova independência estética, para além das intervenções de Barbizon, facilmente assimiladas, ou da obra de um Corot.

Pissarro, que começa a não querer pintar senão ao ar livre, e que arrasta atrás de si alguns amigos, Claude Monet, Renoir, Sisley, Bazille, mais tarde Cézanne, descobre um jovem pintor, Édouard Manet, que nem sempre pinta fora mas que tem (foi o primeiro na Europa) a audácia de pôr um tom claro por cima de outro tom claro, de reduzir ao mínimo as meias tintas, ou mesmo de as ignorar, de quase suprimir o modelado justapondo ou sobrepondo manchas que uma linha muito firme cerca, tirada a um fundo desembaraçado de sombras cúmplices.

Pintura primitiva num sentido, com uma iluminação brutal, de frente, uma toalha

de luz difusa caindo verticalmente e revelando os objetos em silhuetas brilhantes, colocadas uma sobre outras, ou ao lado umas das outras como grandes bocados de cartão ou de pano cortados em plena luz.

Pintura crua, violenta, intransigente, que contraria toda a educação rotineira dada à vista desde a Renascença pelos museus fuliginosos, e provoca tumultos sempre que aparece em público. Pintura revolucionária, ousando, para voltar às fontes e aí retemperar a arte de pintar, suprimir algumas das suas mais profundas conquistas, a fim de a estabelecer em posições mais novas e de reatar a tradição.

Parisiense de Paris, e de família burguesíssima, discípulo de Tomás Couture — remanescente de Ingres e de Delacroix e saudado por eles nos seus começos, conhecia perfeitamente os mestres, mas encostava-se por instinto àqueles em que achava prévia a justificação da própria audácia, os espanhóis, os flamengos, sobretudo Frans Hals, que, para o puro prazer dos olhos, sem nenhum motivo anedótico, pitoresco ou literário, associava as cores, com os gestos rápidos e a infalível segurança de uma mulher que põe flores ou talha fazenda para um vestido ou um chapéu.

Também Goya, que, pela união de alguns tons límpidos, faz surgir do nada, num segundo, um braço, uma mão, um olhar, uma flor, uma alucinação violenta. Manet vai vê-los a casa, e logo descobre o seu caminho. *“Cor-de-rosa sobre cor-de-rosa, branco sobre branco, manchas vivas, tudo brilha como se fosse um «bouquet», tudo canta, nada acusa a forma em relevo, porque nada a ela se opõe no espaço cheio de tons claros que a envolve ou se ordena nos fundos por trás dela. Tudo isso canta com um pouco de força por vezes, mas jamais soa falso.”*¹²⁹

Essa supressão quase completa do cambiante, da ressonância íntima do tom no tom vizinho, essa visão pura e cruel que apresenta o mundo, qual ramo de flores vivas, dá à pintura de Manet qualquer coisa de descontínuo, de excitante, como um grande pedaço de pano claro em que, aqui e ali, fossem cosidos bocados diferentes, mas também claros.

A carne, mesmo a que traz a boca e os olhos, não tem para ele mais importância

¹²⁹ In HERBERTt, Robert L., *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (London and New Haven, 1988), p. 182.

que o rosa da gravata destacado no casaco preto, a nervura encarnada do livro que sangra no tapete amarelo, a coberta da cama com reflexos azuis, os reflexos dos copos e das facas tremidos no espelho.

Natureza morta imensa, um pouco dispersa, descosida, mas de uma força tal, que determina ainda, passados quarenta anos, a invasão da cor na pintura e, por detrás dela, todas as audácias, todos os esplendores, todos os clarões rutilantes e ferozes do Oriente.

O tema da conversa de figuras nuas e vestidas numa paisagem pode-se encontrar em composições pictóricas anteriores à de Manet, mas observemos a paisagem retratada na célebre pintura *Dejeuner Sur L'Herbe*: como na pintura seiscentista holandesa e na pintura setecentista inglesa ela tem uma estrutura de perspectiva, de bastidores arbóreos, com três aberturas em óculo sobre a luz do fundo; mas a água, a relva e a ramagem formam uma espécie de cortinas transparentes e paralelas, que se sobrepõem compondo zonas mais densas ou mais vazias da penumbra verde-azulada.

Manet não quis fazer parte do grupo dos impressionistas, que ainda assim o consideravam como um guia; no entanto ele acompanhou as pesquisas dos impressionistas com interesse, aproximando-se cada vez mais dos desenvolvimentos da pintura *en plein-air*, a que ele próprio dera início com o *Déjeuner*.

Também Courbet (1819/77) anunciara o seu programa desde 1847: realismo integral, abordagem directa da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída. Com isso, Courbet faz evoluir a arte para a experiência de enfrentar a realidade e os seus problemas, com os meios exclusivos da pintura, apenas.

Deve-se ao realismo de Courbet e Millet a autonomia completa da paisagem, ao desvincularem-na de qualquer elemento não diretamente natural e ao prestar atenção à condição humana. Daumier (1808-1879) havia já aberto o caminho; atente-se em *A Carruagem de Terceira Classe* (1862).

Estes eram anos de agitação social; por isso, as suas obras são fruto de uma tomada de consciência da nova realidade coletiva e, de certa forma, uma resposta às obras literárias de Lamartine, Stendhal, Balzac, George Sand e Flaubert, à história de Michelet e às teorias de Proudhon, de Marx e Engels. Com efeito a estética realista é

mais profunda do que à partida possa parecer. A ela se ficaram a dever a abertura de novos caminhos que iniciaram a discussão sobre os fins e autonomia da arte.

O realismo fixará não a paisagem do ponto de vista de um visitante, mas a experiência de estar na paisagem, de trabalhar nela; a sua *démarche* não é fotográfica, mas algo de mais elevado: a representação da própria condição humana. Em Millet o homem é um elemento impotente que se funde na natureza, ele é também natureza; esta ideia é expressa de um modo quase bíblico e muito sensível. Mas enquanto Millet não se associa politicamente,

Courbet faz disso questão (participou na Comuna de Paris, em 1871, e esteve preso durante seis meses, ligando-se à filosofia de Proudhon). As suas obras causariam escândalo ao representarem a dimensão nobre e monumental dos factos do quotidiano da vida camponesa, rompendo definitivamente com as cenas de género.

A sua obra *O Atelier do Pintor, uma Alegoria Real, Resumo de Sete Anos da minha Vida* (1855) retrata uma cena com várias figuras contemporâneas, mas o mais inovador é o destaque dado à natureza, que entra pelo *atelier*, ao mesmo tempo que este se abre ao exterior.

Manet revela a Pissarro a pintura fresca e sem sombras; Pissarro arrasta Manet atrás de si para os campos e mostra-lhe, pelo seu exemplo e sobretudo pelo do «virtuoso» do grupo, Claude Monet, que o ar livre não só suprime o modelado, mas o próprio contorno das formas, e substitui ao tom local uma troca infinita de reflexos dançantes, caldeados e solidários, em que a forma hesita e se sufoca no universal flutuar.

Manet, seguindo os seus novos amigos, quase não mais pintará senão ao ar livre. Já não são estudos a combinar no *atelier*, onde a luz atenuada e triste sufoca as vibrações do espaço livre, muda as relações coloridas, acusa as formas paradas em detrimento das suas superfícies inquietas, condena a vista a voltar pouco a pouco aos seus velhos hábitos de progressivas degradações da luz demasiado artificial para a obscuridade demasiado anódina.

Vai-se implantar o cavalete nos próprios campos, e recortar na natureza o

quadro, que será inteiramente pintado lá fora. Eis o bosque de Courbet, com sua penumbra verde, suas sombrias folhas estendidas por cima de calhaus e regatos. Mas o sol penetra os ramos, põe sobre a terra e a carne claras e móveis manchas, e a sombra esvai-se.

Depois, a vista do pintor, a princípio deslumbrada pela luz solar, fixa-se, insiste, reeduca-se pouco a pouco, distingue um fantasma de sombra onde a princípio não via mais nada. A própria sombra é luz, é transparente, aérea, e as cores do prisma, conforme os mil tons vizinhos, a incidência da iluminação aí se decompõem e transmutam em gamas cada vez mais esbatidas e subtis, que ninguém antes observara.

Em breve o objeto não terá a sua cor própria; o sol e a sombra que brincam, todos os reflexos errantes que se entrecruzam, as variações da estação, da hora, do segundo, impressionados pela passagem do vento ou pela interposição de uma nuvem, passeiam à superfície mil tons cambiantes e móveis, que fazem da crosta do mundo um vasto e móvel drama.

Quando as pessoas viram as pinturas de Boudin, em que o espaço marinho emaranha as cordas e as velas e treme com o vapor e o nevoeiro, e as aguarelas do holandês Jongkind, em que o ar, a água, o gelo, as nuvens são um mesmo abismo líquido tão profundo como o oceano, tão transparente como o céu; quando Claude Monet e Pissarro tiverem descoberto, em Londres, o esplendor dançante das núpcias do sol, do crepúsculo, do nevoeiro e do mar com que as telas de Turner nos cegam, a renovação da pintura estará feita no seu “instinto interior”.

Enquanto Pissarro se esforça por lhe formular os princípios, recomendando a escolha das simples cores do espectro, proscrevendo-lho a combinação delas, aconselhando a justapô-las ou entrecruzá-las por vírgulas separadas, Sisley, Claude Monet, Renoir, Cézanne exercitam a vista em descobrir o movimento incessante da superfície da vida, as suas mutações de minuto a minuto, segundo a marcha do sol, o abismo infinito e trémulo de subtis cambiantes, de reflexos complexos, de trocas luminosas e de colorações fugidias de que o universo aéreo é o contínuo teatro.



Fig. 41
Édouard Manet, *Dejeuner Sur L'Herbe*, 1863.



Fig. 42
Édouard Manet, *O Caminho -de-Ferro*, 1872-1873.

Pissarro passeia o seu apostolado pelos campos povoados. Demonstra, pintando os tetos vermelhos entrevistados por detrás das macieiras, as colinas baixas bordadas pela cortina dos choupos e pela ribeira, que mesmo quando se realiza, por uma técnica rigorosa, o máximo de estremecimento aéreo e de brilho luminoso, pode-se continuar a ser o poeta mais discreto da intimidade das coisas, o amigo das pobres casas, o que sabe que as árvores têm mil aventuras admiráveis desde a pobreza do Inverno à riqueza do Verão.

O que desenrola com ternura o humilde movimento das culturas nas encostas, a sua harmonia espontânea e móbil, sempre de acordo com a luz e o tempo. Mais tarde, quando vê menos bem, pinta do alto as grandes cidades, as fachadas por detrás das folhas onde mil tons vivos e subtis se mexem na prata difusa, o vapor dourado sobre o rio, o formigar longínquo da calçada e do passeio.

Para além da rutura com as poéticas opostas e complementares do “clássico” e do “romântico”, o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar a sua “realidade”.

2.2.9 A nova paisagem: a Cidade

Porém a relação cada vez mais agonizante que se estabelecia com a nova natureza – a cidade – não tem só resposta na pintura e na literatura, mas também na arquitetura. Boullée (1728/99) havia sido o primeiro artista a pensar uma cidade ideal que servisse a Revolução, mas esta recusara-a (é que não era possível ensinar e ao mesmo tempo inovar); somente nos anos quarenta do século XIX surgiria uma efetiva e real necessidade de pensar a cidade porque um novo sistema se impunha, baseado na fábrica.



Fig. 43
Gustave Courbet, *O Atelier do Pintor, uma Alegoria Real, Resumo de Sete Anos da minha Vida*, 1855.



Fig. 44
Gustave Courbet, *As Ondas*, 1870.

São médicos, filósofos, engenheiros e padres, como Charles Fourier (1772/1832) – o seu sistema previa a associação de indivíduos em falanstérios harmoniosamente compostos com o fim de procurar para cada um dos seus membros o bem-estar no trabalho livremente consentido – Victor Considérant, Proudhon, Robert Owen, Richardson, Ruskin, William Morris, Marx e Engels e, mais tarde, Herbert George Wells, que vão lançar-se nesta problemática e que dão a resposta no que foi apelidado de “utopias” urbanas. Estas vão ser acompanhadas na literatura por Éthiène Cabet, Júlio Verne e Eugène Sue.

Haussman (1809/91) irá aproveitar algumas destas ideias e pô-las-á em prática, entre 1855 e 1869 (Segundo Império e III República), em Paris, inspirado pela ideia de que era possível viver tão bem na cidade, o novo centro de decisão política, quanto no campo. O seu projeto tinha como objetivos: lutar contra a insalubridade, contra o desemprego, contra o fermento revolucionário e o embelezamento da cidade. Aqui se congregam todas as propostas do século, que assim encontram uma síntese final; era a tentativa de definir uma cidade como capital do mundo – uma cidade para ser vista, mas também vivida. O modelo eclético de raiz parisiense tipificar-se-ia na *Ópera* (1860-75) de Garnier e nos pavilhões das Exposições Universais de 1889 e 1900.

O modelo de Haussman foi tão próspero que irá ser exportado para São Petersburgo, Nova Iorque (nos E. U. A. encontra terreno virgem para a melhor execução daquilo a que se propõe uma cidade moderna), Barcelona, Madrid, Alemanha e Áustria, e, já no século XX, para Buenos Aires e Rio de Janeiro.

Era, portanto, um conceito de civilização que se tratava, pois, a metrópole era também uma capital política e, por isso, devia encerrar em si uma resposta arquitetónica atenta às necessidades do Estado, da burguesia ascendente, como às exigências de circulação de bens e de pessoas. O que é que isto tem a ver com a pintura de paisagem? É que esta era uma natureza pensada pelo Homem e para o Homem: a cidade. E daí em diante ela não mais o deixaria de ser.

Quase que podemos afirmar que o campo teria sido uma espécie de infância para a pintura e a cidade a sua maturidade. E é isso que o impressionismo vai registar, a

modernidade da cidade de Haussman, porque também eles, os impressionistas, queriam ser modernos.

Com efeito, o Impressionismo apesar de ter as suas raízes na *École de Barbizon*, na prática da pintura de *plein air*, vai distanciar-se desta quando elege temas urbano-mundanos, quando utiliza a técnica da pincelada e quando procura o «*momento artístico*», como lhe chamou Zola, o momento da impressão...e a impressão ficaria registada na obra de Monet (1840/1926) *Impressão Sol Nascente* (1872).

Mas algo havia já mudado em *Déjeuner sur l'Herbe* (1863) de Manet, que é uma obra síntese da pintura até então, porque congrega os géneros natureza-morta, paisagem, nu, retrato, mas que abre o novo caminho ao destruir propositadamente a perspetiva.

A paisagem impressionista é, então dualista, com uma visão de uma nova natureza, a urbana, com quem vai estabelecer uma relação afetiva, o *Flâneur*, ao testemunhar um mundo e uma cidade em mudança física e intelectual, mantendo ao mesmo tempo uma renovada observação da natureza, e uma reavivada comunicação do artista com a paisagem.¹³⁰

Atente-se em *O cais do Sena* de Manet, em *Gare de Saint Lazare* (1877) ou em *Rue Montorgueil* (1878) de Monet, em *Baile no Moulin de la Galette* (1876) de Renoir

¹³⁰ A designação de Flâneur foi definida num longo artigo no *Grand Larousse Dictionnaire Universel du XIXe Siècle*. O dicionário descreveu o Flâneur em termos ambivalentes, em partes iguais de curiosidade e de preguiça e apresentou uma taxonomia da Flânerie: Flâneurs das avenidas, dos parques, das galerias, dos cafés e os Flâneurs irracionais ou Flâneurs inteligentes.

O Flâneur foi antes de tudo, uma tipologia literária no final do século XIX em França, essencial para qualquer imagem das ruas de Paris. A palavra associa um conjunto de associações: o homem de lazer, o reboque, o explorador urbano, o conhecedor da rua. Foi Walter Benjamin, com base na poesia de Charles Baudelaire, que fez desta figura um objeto de interesse académico no século 20, como um arquétipo emblemática da experiência urbana, moderna. Segundo Benjamin, o Flâneur tornou-se um símbolo importante para os académicos, artistas e escritores.

Na década de 1860, no meio da reconstrução de Paris sob Napoleão III e o barão Haussmann, Charles Baudelaire apresentou um retrato memorável do Flâneur como o artista-poeta da metrópole moderna: *A multidão é seu elemento, como o ar é o de pássaros e água de peixes. A sua paixão e a sua profissão são a tornar-se uma só carne com a multidão. Para o flâneur perfeito, para o espectador apaixonado, é uma alegria imensa para configurar casa no coração da multidão, em meio ao fluxo e refluxo do movimento, no meio do fugitivo e do infinito. Para ficar longe de casa e ainda assim sentir-se em todos os lugares em casa; de ver o mundo, a estar no centro do mundo, e ainda assim permanecer oculto das naturezas mundialmente imparcial que a língua pode, mas desajeitadamente definem. O espectador é um príncipe que em todos os lugares folga na sua incógnita. de todos os elementos da vida.* (In Charles Baudelaire, "*O Pintor da vida moderna*", (New York: Da Capo Press, 1964). Orig. Publicada no *Le Figaro*, em 1863.) Baseando-se em Fournel, e na sua análise da poesia de Baudelaire, Walter Benjamin descreveu o Flâneur como a figura essencial do espectador urbano moderno, um detetive amador e investigador da cidade.

(1841/1919), em *Boulevard Montmartre* (1897) de Pissarro (1830/1903), nos cartazes de Toulouse-Lautrec que anunciavam os espetáculos noturnos da cidade, na *Torre Eiffel* (1889) de Seurat (1859/91).

Inclusive a Torre Eiffel, que havia sido inaugurada na *Exposição Universal* de 1889 como corolário do progresso técnico, mas também civilizacional da França, figuraria em obras de artistas vindouros como Delaunay, sintoma de que o urbano era moderno e que vinha para ficar.

A arte puramente ótica de outrora já não correspondia às necessidades da sociedade à medida que o século XX se aproximava.

Renoir diverte-se a decompor a atmosfera mais *gris*, a luz mais neutra, em prismas opalescentes onde os carmins, os vermelhos vivos, os rosas, os azuis e os violetas de ourivesaria e as gemas reduzidas a pó brincam com o sol na carne nua, para seguir os seus contornos nas sombras transparentes e redescobrir pouco a pouco os seus volumes profundos com uma emoção crescente.

Sisley fala das festas aquáticas, dos céus de flocos onde a tempestade choca, do vasto estremecimento do ar e das ribeiras à volta dos mastros cheios de bandeirolas, as regatas de arrabalde, o sopro do leve vento nas folhas e nas ervas da margem, e o estremecimento molecular do espaço uniforme e cinzento.

Claude Monet está inebriado pela luz e, a dois séculos de distância, corresponde, pelo seu lirismo exasperado da livre planura, ao lirismo de Claude Lorrain fechado na rigorosa arquitetura da vontade e da razão.

Apreende o sol antes de todos os outros, mesmo quando ainda se não levantou, mesmo quando o céu está coberto. Através das nuvens ou para além da curva da terra, o sol inunda o universo de uma chuva pulverulenta de raios que só os seus olhos veem.



Fig. 45
Claude Monet, *A Gare de St-Lazare*, 1877.



Fig. 46
Claude Monet, *Rua Montorgueil, Paris, Comemorações de 30 de junho*, 1877, 1878.

A toalha de claridade que o sol espalha sobre o mundo é para ele uma multidão inumerável onde vagueiam e se entrecruzam cem mil átomos coloridos, que os outros homens veem em bloco. Distingue o sol de Verão do sol de Inverno, o sol da Primavera do sol do Outono.

O sol da aurora e o sol do crepúsculo não são o mesmo sol das dez ou quinze horas que decorrem entre o nascer e o pôr-do-sol. De minuto a minuto segue o seu aparecimento, o seu crescer, o seu declínio, os seus eclipses repentinos e os seus bruscos retornos à superfície imensa da vida, de que cada estação, cada mês, cada semana e o vento e a chuva, a poeira e a neve e o gelo mudam de cariz, de timbre e de acento.

Eis mil imagens da mesma água, mil imagens das mesmas árvores, e são como o riso, o sorriso, o sofrimento, a esperança, a inquietude e o terror sobre a mesma face humana, conforme reina a luz meridiana ou a sombra cerrada, ou todos os graus que separam a sombra cerrada da luz meridiana. Claro que a forma ainda ali está, mas foge e furta-se como a dessas caras tão móveis que a expressão de olhos e lábios parece flutuar em frente delas.

Qual é, neste homem tão vivo, o lugar que ocupa a teoria? Nenhum.

A teoria adapta-se estreitamente à necessidade do minuto e utiliza, para justificar a forma de arte, que em Pissarro, por exemplo, pretende governar, os sistemas científicos em voga nesse instante. Mas que importa! O que está ali é água, é céu, é uma imensa luz mutável em que surgem vagamente palácios, pontes, árvores, falésias, torres que tremem no mar e na margem numa troca universal, subtil e dançante de reflexos tingidos de outros reflexos, de sombras movediças e transparentes, de bruscos cantos inesperados de treva e de claridade.

Eis extensões marinhas, velas, nuvens que flutuam entre céu e mar, eis a baça profundidade e a espuma iluminada, e fantasmas de flores sob à tona dos charcos. Eis a sombra das folhas misturada nos vivos regatos à ondulação das algas.



Fig. 47
 Pierre-Auguste Renoir, *O Moinho de la Galette*, 1876.



Fig. 48
 Claude Monet, *Impressão Sol Nascente*, 1872.

O mundo e o homem tornavam-se complexos; consequentemente, a arte também. Os impressionistas que se apresentaram, em 1874, no *atelier* do fotógrafo, Nadar, aderem à paisagem e à atmosfera.

A arte poderia até deixar à fotografia o primado da representação – era ela que agora passava a representar a paisagem antes de descobrir as suas próprias qualidades e possibilidades – mas reivindicava o primado da comunicação emotiva. Assim o movimento impressionista rompe decididamente as pontes com o passado e abre a extensa alameda, para a pesquisa artística moderna.

A paisagem será o espaço de trabalho para os impressionistas. Os artistas frequentemente pintam nas margens do Sena, no campo, *en plein-air*, decididos a acabar com as regras do *atelier*, e a descobrir essa pintura que representa a impressão visual na sua imediatez direta.

Por último, o outro lado da paisagem, ou as novas “paisagens”, nascidas das grandes transformações sociais e políticas do século XIX. O urbanismo moderno nasce no momento em que os processos tecnológicos e económicos que originam a cidade industrial (1830-1850) começam a transformar e a “transbordar” as infraestruturas existentes, tornando inegável a sua participação, como sistema corretor destes novos acontecimentos urbanos.

O aumento da população, devido à diminuição da mortalidade, e à nova redistribuição do território como consequência dos novos processos industriais, será o primeiro fator a considerar entre os que alteraram o equilíbrio existente na primeira metade do século XIX entre o campo e a cidade.

A nova organização do trabalho, aliada das novas inovações técnicas, bem como a abertura aos mercados exteriores, permitem e exigem uma maior produção a menor custo, (que se resolve sempre com uma abundante e substituível mão-de-obra, localizada ao redor dos núcleos fabris).



Fig. 49
Camille Pissarro, *Pomar em flor, Louveciennes*, 1872.



Fig. 50
Camille Pissarro, *Avenida Montmartre*, 1897.

Por força dos problemas existentes, derivados das novas estruturas exigidas pela cidade industrial, o urbanismo aparece como um instrumento que vai oferecer uma solução formal e figurativa à organização espacial da cidade, e que incidindo na sua nova estruturação social, vai propor formas de convivência que tratam de evitar os “males” da nova sociedade industrial; regularizando instrumentos higiênicos e jurídicos, antecessores da atual legislação urbanística.

Claude Monet viu, certamente, as estampas dos Japoneses, que Ingres já procurava, e cuja influência, manifesta em Manet, em Guys, em Whistler, em Degas, em Redon, em Lautrec, cresce de ano para ano na Europa a partir do meado do século e até ao fim. Como elas, tende a exprimir os câmbios de fisionomia da face da terra e os reflexos do espaço nos seus olhos, que são os rios e o mar.

Mas, “*enquanto Hieroshigé ou Hokusai reúnem, numa imagem única, cem mil impressões dispersas de um extremo ao outro dos seus dias, Claude Monet, na impressão de um segundo, dá cem mil imagens possíveis da estação e da hora em que esse segundo soou*”.¹³¹ E o esquema oriental e a análise ocidental chegam ao mesmo resultado.

Pela primeira e única vez, sem dúvida, na história da pintura, o nome que se deu a esse movimento convém-lhe, se o limitarmos pelo menos às obras de Claude Monet e de Sisley, à maior parte das de Pissarro e aos primeiros ensaios de Cézanne e de Renoir. É a sensação visual fulgurante do instante, que uma longa e paciente análise da qualidade da luz e dos elementos da cor permitiu a três ou quatro homens fixar de relance na sua complexidade infinita e mutável.

O Impressionismo despreza a forma das coisas; perde de vista, na pesquisa das trocas universais, a linha que as limita e o tom que as define. Só vê a vibração luminosa e colorida da casca da natureza. Mas, quando decresce e se transforma, limpou a vista dos pintores, enriqueceu-lhes os sentidos com um enorme tesouro de sensações diretas, que ninguém antes experimentara tão subtis, tão complexas, tão vivas, dotou-lhes a técnica de um instrumento firme, novo e trabalhado, pela sua própria intransigência, para a libertação futura da imaginação, até então prisioneira de um idealismo plástico e

¹³¹ HOUSE, John, *Monet: Nature into Art* (New Haven and London, 1986), p. 86.

de um constrangimento literário que tinham dado todos os seus frutos há quatrocentos ou quinhentos anos.

Isto é imenso. E por isso, durante trinta anos, todos os olhos se fixaram nele. Enquanto os Impressionistas continuavam, através das mais “cegas e interessadas” resistências, a conquista da luz, os movimentos anteriores ou paralelos ao seu, perfaziam-se, continuavam-se ou esboçavam-se ao lado deles ou neles próprios sem que se apercebessem disso.

Era a consequência irresistível da dissociação social, que marchava ao mesmo passo. Entre a construção sólida dos artistas procedentes da Revolução e da sua expressão romântica e a fragmentação infinita das investigações que se tentavam, havia a mesma distância que separa o ideal moral da conquista burguesa, das necessidades nascentes que ela própria tinha libertado.

Corot, Daumier, Millet, Courbet, Puvis de Chavannes, apesar de vivos, pareciam mortos há anos. Tudo o que era novo, tudo o que era inesperado ou pessoal chamava-se-lhe Impressionismo para exprimir cólera ou amor. Lépine, tão clássico pelas suas notações finas e nítidas dos aspetos médios da natureza, e aliás influenciado pelo grupo, foi confundido com ele. Obstinaram-se, mesmo depois da sua última evolução, a incluir no Impressionismo Cézanne e Renoir.

Confundiram-se as suas visões de ar livre e as suas análises de luz com as sinfonias sombrias e as análises de trevas do americano Whistler, amador hábil e subtil apaixonado de mistério e clarões na sombra, mas, como ele, oriundo de Delacroix, de Courbet, de Manet, dos paisagistas do Japão.

A margem dele, e anunciando-o alguns anos antes, não se veem mexer, na penumbra, os curtos e confusos jatos de chama de Monticelli. Sob a sua bandeira arregimentaram Degas e Toulouse-Lautrec, que, sobretudo o primeiro, quase nada tinha de comum com ele.

Tais confusões explicam-se, todavia. O naturalismo das últimas escolas do século, de que Courbet é o iniciador aparente, e de que o movimento científico é certamente o pretexto, mas nas quais se podem encontrar as múltiplas origens e o

secreto encaminhar de todos os sonhos sociais e realizações plásticas que, depois da Revolução, removeram as fontes do sentimento e da ação, apresenta-se, em conjunto, como uma ardente conquista dos elementos do real.

Mas, debaixo da crosta das teorias e dos sistemas, sob a ondulante superfície das aventuras e dos costumes, é o temperamento do homem que persiste, o modo pelo qual cada um, atravessando a vida da sua época, se apossa do espírito que circula e se fixa nas formas do universo.

O naturalismo, sem dúvida, conhecerá apenas o objeto, manter-se-á por trinta anos cada vez mais estreitamente sujeito ao seu império, e coibir-se-á de transpor, de imaginar, de compor, de inventar, de exigir motivos ao mito e à História; não quererá abrir mais a janela, copiar a rua e os que a atravessam, o céu, as árvores, os mercados, os ajuntamentos, o que se passa e o que passa.

Nesse mundo concreto ver-se-á só este apreender a própria matéria, a densidade, o sabor, a natureza exterior evidente do objeto. Por outro lado, a cor, os reflexos que recebe e reenvia, as combinações da sombra e do sol na superfície cambiante. Aquela a sua forma, a linha que a descreve e a isola, o seu carácter, o seu matiz. E, na forte unidade naturalista que libertará a pintura das receitas e dos dogmas, da “pileca” do ideal abstrato, este seguirá a esteira de Ingres, aquele a de Delacroix, aqueloutro a de Daumier ou de Corot, estoutro a de Courbet, e todo o ardente movimento em direção à cor e à forma vivas que caracteriza a pintura depois de David.

É isso que dá aos últimos movimentos do naturalismo essa altura dissociada, ao mesmo tempo analítica nas suas direções e nas buscas, lírica no sentimento, como toda a posse de algo desconhecido. De Delacroix a Seurat, Signac, H.-E. Cross, através dos impressionistas, não há interrupção. Mas ainda que a alegria pareça subir e alargar-se à medida que se aproxima a conquista do sol, com a vibração das paisagens do Sul levada ao apogeu da violência, do brilho, do formigueiro e do movimento luminoso, a dissociação acentua-se e, de análise em análise, chega ao beco sem saída de uma técnica pictural de que se não pode evadir.

De Ingres a Toulouse-Lautrec, por Manet e Degas, a Seurat, o poderoso musical

e grave iniciador do pontilhado, o poeta das formas silenciosas errantes no arrepio dos ares à beira das águas soalheiras, e deste aos seus sucessores, não há desvio algum de direção e de influência. Mas o realismo apaixonado e sensual de Ingres, colorista e plástico em Manet, afirma-se documental em Degas, orça pela anedota em Toulouse-Lautrec e volta, nos seus sucessores, à ilustração, à crónica quotidiana e mesmo à caricatura.

Nesse sentido, pelo menos, o estudo da forma e do gesto em ação na rua, no «*atelier*», no café, no teatro, nas corridas e nos bailes atingiu o mais agudo da verdade imediata e do carácter concreto. Não há volúpia alguma, embriaguez alguma a alcançar de novo para além da forma e do objeto, do espaço errante, do domínio infinito da comunicação musical, onde a intuição faz convergir todas as linhas, todos os volumes, sucessão dos planos, relações e ecos da harmonia. Mas em Degas há uma vontade seca, um traço cortante como uma faca.

Quer se trate de uma mulher carregando com ambas as mãos no ferro de engomar e de ombros e braços nus, de um grupo de dançarinas correndo ao fogão a amaciar as articulações, ou de esguios cavalos de corrida voltando à cavalaria ao longo da relva, o gesto é de tal modo exato, embora não seja visível o minúsculo, que parece seguido e dissecado, segundo o fluido que o esculpe, com uma ponta de aço. Tudo parece dividido à luz difusa, tudo toma o aspeto mortuário dos acessórios de vidro e de metal que a vida moderna impõe aos que procuram esquecer-se dela no prazer maquinal. As faces parecem iluminadas por pálidos reflexos das mesas de café, das colheres, dos pires, dos absintos nos balcões.

Os corpos angulosos e flácidos, acorados no tubo esbranquiçado onde corre a água, fazem a higiene triste como um vício escondido. As magras formas que os ossos furam, o aspeto pobre, agudo e deslocado da máquina animal vista muito de perto, sem amor, com o único inexorável desejo de a descrever na sua ação precisa que pudor algum desperta e que nenhum entusiasmo lírico torna heroico por detrás dos olhos clarividentes de mais.

Alto porte na visão sem inocência, longe do desejo de agradar, ávida de saber para descrever, de descrever para saber. Sacrifício constante à expressão do gesto,

obstinação rebuscada nos atos mais precisos da «*toilette*», o saltar para dentro da banheira, os braços erguidos para enrolar ou pentear os cabelos, a pressão da toalha ou da esponja nos seios.

Quando os seus olhos agudos surpreendem a magreza dos cotovelos, a deslocação dos ombros, a quebra das coxas e o achatamento das ancas, diz tudo isso sem piedade. É, todavia, estranho que esse ocidental apaixonado pela mais desinteressada verdade nos faça pensar muitas vezes em algum pintor oriental que procurasse afogar nos mais ricos e raros tons, a todo o instante interrompido, cambiados, moribundos, ressurgentes, a decepção do seu espírito.

Arte cruel, que as chamas e as sombras passeadas por luzes de ribalta sobre a carne tornam mais cruel, denunciando as covas e as bossas, mas onde por vezes, quando o pastel se ilumina e flameja, um clarão poético brilha, evocando, com as suas bailarinas enlevadas pelo turbilhão da dança em gazes e disfarces cintilantes, algum sonho breve de mais em que a alma azedada de um Watteau volta a rondar sob os lustres, aí vindo voar e quebrar-se as asas das borboletas fosforescentes.

Em Toulouse-Lautrec esse seco clarão parece extinguir-se. A crueza insiste, raia pelo sadismo, faz sangrar bocas murchas, amortece as pálpebras, unta os pobres cabelos lisos, torna mais magras e pálidas as míseras carnes que se compram e vendem no mercado. Bebedores macilentos, pálidas fêmeas, baço brilho dos zínco, tristeza mecânica dos concertos e dos bailes, caves bafientas, odores de farmácias e pomadas, tudo o que um século forte arrasta atrás do seu exército conquistador de animais de amor emagrecidos para mitigar o viver dos seus feridos e doentes, Toulouse-Lautrec violentamente o evoca com o seu traço trémulo, a sua cor amarga, a sua composição deslocada. Face sinistra do prazer, último protesto indistinto do cristianismo na agonia contra a embriaguez ascensional de um universo aceite.



Fig. 51
Paul Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire*, 1888-1890.



Fig. 52
Vincent van Gogh, *Vista de Arles, Pomar em Flor*, 1889.

E essa obra acre e superaguda que chega a análise. O pessimismo romântico, com a força lírica que se orgulha de sofrer, magnifica a volúpia. Mas, como se apoia de mais em suas conclusões amargas, conduz diretamente a essas imagens, após as quais não restará senão a esperança de uma nova ilusão. Eis Renoir, eis Cézanne, que preparam um mundo desconhecido, podemos escrever, embora sejam pouco mais novos do que o duro Manet e do que o cruel Degas, e mais velhos que o sinistro Lautrec, que podiam pertencerem, sobretudo Renoir, a um novo século.

O mundo aceite na sua força indiferente, a alegria sensual reconquistada, tudo o que é contemporâneo dessas obras nítidas e sombrias só amadurecerá nos espíritos vinte ou trinta anos mais tarde. O que a alma francesa da época, fatigada por cem anos de um dos mais poderosos esforços da História, penetrada pelo trágico desencanto de Schopenhauer, pelo cristianismo sensual de Wagner, pelo imenso, desesperado rumor do romance russo, sente nesse instante mais próximo de si, são os supremos sobressaltos do sofrimento romântico, que lhe fazem crescer a amargura ao contacto do realismo clarividente, cujo desenvolvimento o acompanha e lhe fornece novos alimentos.

Mesmo, e sobretudo talvez, quando conhece e raciocina, o coração ama a ilusão. Enquanto os escritores e os pintores documentais continuam na solidão de uma empresa sem piedade, o romantismo de Carrière e de Rodin absorve no ruído do seu surto lírico a voz da verdade que eles sabem, e faz um câmbio heróico entre o conhecimento em que o seu tempo se embrenha e se encarna e a embriaguez do futuro que sentem crescer em si.

Mas não foi só a fotografia que influenciou decisivamente o caminho da arte; outro dos fatores foi o efeito libertador das culturas orientais primeiramente e, depois, das culturas primitivas, pelo carácter simbólico que imputavam à arte. Esta “aprendera” agora que não tinha de representar “tudo” para se exprimir...por isso depois do impressionismo a natureza foi reduzida a figuras fundamentais, como no cubismo.



Fig. 53
Francisco Vieira Portuense, *Fuga de Margarida de Anjou*, 1798.

Não temos escola, não temos galerias, e não temos público.

Ramalho Ortigão

2.3 O Naturalismo em Portugal

Como é que Portugal se afirma perante estas profundas ruturas que assolaram o séc. XVIII e séc. XIX europeu? Como país periférico, resignado a uma nostalgia dos tempos áureos da aventura marítima e ao seu desterro finistérreo, assim permanecemos sempre um pouco arredados e desfasados das últimas novidades intelectuais e artísticas, envoltos numa bruma sebastiânica que traria a nossa salvação.

O século XIX começou em Portugal muito antes de se haver iniciado em qualquer lugar do mundo e da mesma forma que se adiantou no século XVIII, prolongar-se-ia até ao século XX. Começa com o terramoto de 1755 e a reconstrução da Baixa pelo Marquês de Pombal – obra revolucionária porque até aqui as cidades eram pensadas por justaposição, em acrescentos, mas Lisboa definirá, muito antes das propostas de Haussman (isso só não se ficou a saber porque um texto de Correia da Serra para a edição de 1774 da Enciclopédia desapareceu, ficando assim a Europa privada de algo que poderia defini-la esteticamente e filosoficamente), o traçado urbano e a tipologia arquitetural conjuntamente e o resultado é uma cidade “moderna”, definida entre um rio e um jardim –, interrompe-se, em 1777, com o advento da Viradeira (reinado de D. Maria I), para prosseguir num século XIX temporal efetivo.

Esse foi um tempo rico em História e histórias. Com efeito, o século XIX português foi um século fustigado pelas Invasões Francesas, a fuga da família real para o Brasil, a fragilidade do liberalismo de 1820, a guerra civil, o setembrismo e as quezílias com os cartistas, o cabralismo, a regeneração, o *Ultimatum* inglês (a gota de água), e finalmente a implantação da República, em 1910.

Um século que parecia não querer caber no tempo de cem anos e que havia, por isso, de prolongar-se. Assim, a ideia de Vítor Hugo, ao fazer corresponder liberalismo e romantismo, tinha em Portugal a sua maior expressão. Apesar disto o país, encarnado para alguns em Zé-povinho, ficaria quase imóvel no meio de tantas revoluções.

Decorrente desta realidade, a prática artística deparar-se-ia com grandes dificuldades, açoitada por um “astro maligno” como, em 1817, Machado de Castro (1731/1822) designara e que podia aplicar-se a todo o século XIX e parte (todo?) do seguinte.

Este “astro” era tão “só” o resultado de um país periférico geograficamente (circunstância agravada pela falta de vias de comunicação que ligassem o país à Europa); cujo poder político era ignorante, desinteressado e tinha falta de preparação artística; cuja indústria era praticamente inexistente; cujo ensino era vítima do estado das coisas (sem fio condutor), a que o liberalismo, apesar de alguns esforços, não conseguiria dar resposta (as Academias de Belas-Artes apenas se fundariam em 1836 e nem as tentativas, mais tardias, de reformar o ensino no sentido de ligar a arte à indústria quebrariam esta realidade); cuja história de arte, a crítica e a teorização estética eram ignorantes ou apáticas, pontuadas por uma ou outra exceção (nomeadamente estrangeiros, se excetuarmos Joaquim de Vasconcelos (1849/1936), o pai da história da arte portuguesa); cujos museus tardavam em aparecer (só em 1882 é que se funda o Museu Nacional de Arte); cujos artistas, vítimas do “sistema”, mesmo quando puderam saltar as fronteiras nacionais, foram incapazes de compreender, no todo ou nas partes, os sistemas artísticos mais revolucionários.

2.3.1 O gosto versus estética

A primeira manifestação pública onde começaram a sentir-se sinais de mudança ocorre no seio da Academia de Lisboa, no seu segundo Salão, em 1843, embora não tivesse sido seguida pelos inexperientes alunos da Academia: a inovação introduzida veio principalmente pela mão dos diferentes artistas, trazidos à exposição, nomeadamente Augusto Roquemont (1804/52) e B. Dufourcq (1807/70).

A revelação ou afirmação da pintura de paisagem e de costumes populares, foi particularmente notada e objeto de crítica e de comentários na imprensa da época: O Conde Raczynski (1788/1874) refere-se à exposição da Academia de 1843, salientando os méritos de mestre Fonseca e Roquemont, mas considerando fraco o estado da arte portuguesa, sendo esta a linha geral da sua crítica.

Aliás esta crítica de Raczynski, demonstra o estado precário e atrasado de Portugal na construção de uma história da arte nacional e da pobreza de uma cultura estética viva. Os escritores Garret e Herculano tiveram um papel fundamental na construção de uma cultura estética, mergulhada nos conceitos de um romantismo



Fig. 54
Auguste Roquemont, *O pároco de aldeia pedindo o folar*, 1840.

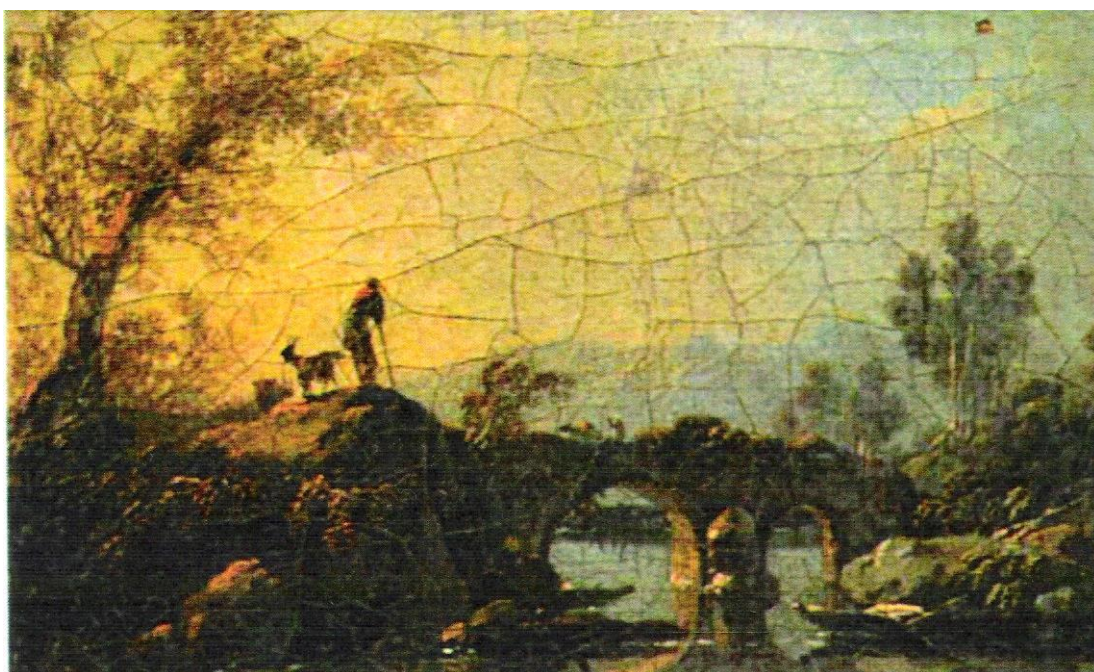


Fig. 55
Jean Pillement, *Paisagem*, 1780-86.

nacional.

O encadeamento da valorização do manuelino e do gótico, permitiu um novo olhar interessado, que o nacionalismo romântico bem explica.

Os mentores do romantismo português procuraram uma posição independente, equilibrada, de certo modo antirromântica. O culto do diferente explica a literatura confessional, em que o “Eu” liricamente se exhibe na singularidade dos sentimentos e da imaginação; como explica ainda, o nacionalismo estético, a valorização do que distingue uma cultura regional de todas as outras, logo o apreço do tradicional e do popular. “*Este é um século democrático* -proclama Garret – *tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo*”¹³²

Algumas vezes aflora, segundo a ideia de Rousseau, a ideia da bondade natural do indivíduo, pervertido e constrangido pela sociedade (nas Viagens de Garret). O romantismo constitui, por outro lado, uma tomada de consciência, a conquista dum senso histórico (Herculano) e dum senso crítico novo aplicado aos fenómenos da cultura (Garret).

O Conde Athanasius Raczyński, de nobreza polaca, vem para Portugal como ministro da corte prussiana, e aqui permanece três anos, os quais foram para a história da arte em Portugal marcantes e iniciaram novos percursos do pensamento e do entendimento da arte e de uma cultura estética em Portugal.

Os seus estudos tomaram a forma de vinte e oito cartas dirigidas à Sociedade Artística e Científica de Berlim, publicadas em Paris, em 1846, e de um Dicionário de Artistas, que se seguiu à obra anterior, publicado em Paris em 1847.

Estas análises constituem a base crítica mais séria com que conta a historiografia artística deste país, até essa data. Ela caiu no meio português como uma bomba, mostrando erros, insuficiências, pretensões de investigadores, de artistas, de colecionadores e publicando documentos negligenciados.

¹³² In GUSMÃO, Fernando, *ALMEIDA GARRETT - DISCURSOS PARLAMENTARES POR FERNANDO GUSMÃO*, Companhia Nacional de Musica, Lisboa, 2004.

Visitando as colecções particulares nacionais, Raczyński, foi obrigado a moderar entusiasmos e a arrumar lendárias atribuições. A sua atividade foi grande, criticando os esquemas de ensino da Academia e estendeu-se ainda no campo das sugestões pedagógicas.

A situação traumática da sociedade portuguesa nas primeiras décadas do século XIX – até à vitória liberal de 1834 – teve consequências devastadoras, num país já debilitado, para a prática artística em Portugal.

Assim quando a relativa calma política permitiu a fundação setembrista das Academias de Belas-Artes, em Lisboa e no Porto, partiu-se em termos de referências estéticas e programas de ensino, de modelos romanos e franceses, restringindo-os fatalmente a deficientíssimos recursos financeiros.

O resultado desta prática traduziu-se quase numa só obra, *Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Troia*¹³³ (1843), retomada obsessivamente de 1855 a 1871, talvez a única pintura da história portuguesa de ambição programática neoclássica que o seu autor, o pintor António Manuel da Fonseca (1796/1890) propôs a gerações sucessivas de estudantes, como modelo a seguir.

Esta atitude fechada às tendências individualistas e apaixonadas do século XIX, provocou uma intencional rebelião de gosto, assumida pelo jovem pintor Tomás da Anunciação (1818/79), historicamente considerado o fundador do romantismo pictórico nacional.

Conhecendo pouco (ou mesmo nada) os movimentos artísticos do tempo, essa revolta, “suave”, contra as normas do ensino académico foi em primeiro lugar temática. Os jovens tinham a convicção de que as iconografias clássicas da pintura da história, eternamente repetindo a mitologia greco-romana, estavam ultrapassadas.

E se lhes faltavam modelos qualificados, oriundos de escolas ou *ateliers* internacionais, dispunham de vários tipos de sensibilidade artísticas.

Nesta sequência, os românticos portugueses empenhar-se-ão nessa espécie de *Viagens na Minha Terra* em pintura, detidos nos arredores naturais da cidade,

¹³³ Ver FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no séc. XIX*, Vol. 1, p.246.

descobrimos uma natureza intocada ainda pela industrialização, povoada de “saloios campestres”.

Depois desta renovação temática visando aproximar a pintura de uma história reconvertida em crónica, em que os heróis se transformam em indivíduos sem genealogia e sem destino bem de acordo com as transformações sociais em curso, os românticos já, ainda que empiricamente, possuíam o culto da Natureza, como critério estético de um novo conceito de Belo, assim se aproximando da sensibilidade de ruptura que já tinha acontecido na Europa.

O Pároco da Aldeia de Alexandre Herculano terminado em 1844, embora só viesse a ser publicado em 1851, obra baseada nas lembranças de um passado vivido num meio rural e impregnado de um profundo sentimento religioso e de uma visão idílica, está muito próxima no tempo e no tema da pintura de Roquemont *O Paróco de aldeia pedindo o foliar* apresentada no Salão da Academia em 1843.

A intenção de valorização dos aspetos que mais e melhor traduziam a essência da cultura popular, num primeiro momento defendida por via literária, rapidamente contagiou artistas, nomeadamente pintores e escultores.

A descoberta do mundo rural é obra dos românticos e tem que ver com o desejo, sentido como necessidade, de procurar a essência das raízes culturais, das tradições, dos costumes e das crenças do povo.

É neste contexto que devemos enquadrar a intenção de Garret de criar uma literatura verdadeiramente nacional, intenção essa que ligou toda a sua atividade literária e também jornalística.

A sua estadia em Inglaterra e o contacto com os romances históricos de Walter Scott motivaram a publicação, logo em 1828, de *Adozinda*, com que inicia uma compilação das tradições populares portuguesas de que resulta a publicação de *O Romanceiro*, em 1843, obra onde vemos o autor afirmar claramente as suas ideias: «Nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular».

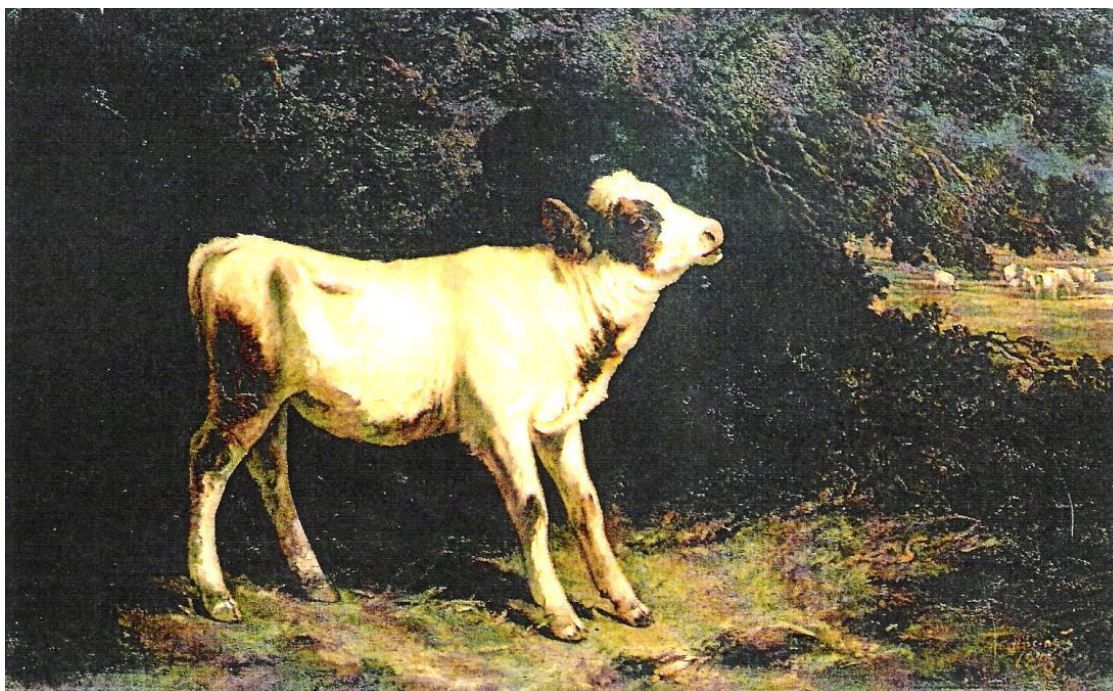


Fig. 56
Tomás da Anunciação, *o Vitelo*, 1873.



Fig. 57
Tomás da Anunciação, *Vista da Amora, paisagem com figuras*, 1852.

A temática dos costumes populares, as tradições do povo e festas, e o pitoresco dos trajés, que se manifesta claramente na década de quarenta, no âmbito das artes plásticas, evoluem da tradição de uma pintura surgida ainda no século XVIII, pela mão de vários pintores estrangeiros a trabalhar em Portugal, nomeadamente Pillement (1728/1808) ou Delerive (1775-1818), em que vemos também despertar o gosto pelo paisagismo. Além disso, o contributo destes pintores foi igualmente importante no processo que levou à individualização da paisagem enquanto género na pintura.

A exposição da Academia de 1843 assume assim a revelação da pintura de paisagem e de costumes populares, que viriam a preencher os horizontes da pintura portuguesa ao longo de todo o século XIX, perdurando ainda no século XX, associados ao retrato e à pintura histórica, constituindo os assuntos eleitos pelos pintores românticos.

É assim que à margem da Academia (retrógrada),¹³⁴ os jovens pintores românticos se lançaram para novas experiências, encetando atividades que melhor serviam os seus interesses e expectativas. Nesta medida, na prática de uma pintura de ar livre, foram mais sensíveis, pintores e público comprador, ao género e ao pitoresco, do que à paisagem pura.

Os artistas “românticos” portugueses não procuraram uma revolta pessoal, a busca do individual, o irracional, o subjetivo, o visionário ou o transcendental; para eles essa revolta seria escolar e temática.

Escolar, no sentido em que foi uma revolta contra as normas académicas; temática, porque os jovens tinham a convicção de que as iconografias clássicas da pintura de história, estavam ultrapassadas e nenhuma articulação produtiva lhes era possível.

Os artistas, como já foi referido, procuraram na natureza, detida nos arredores campestres da cidade, nos abundantes centros de ruralidade “mesmo dentro de portas”, descobrindo uma paisagem intocada ainda pela industrialização, povoada de saloios

¹³⁴ In Arte Portuguesa do Século XIX, publicado pelo Instituto Português do Património Cultural em 1988.

com o gado, ou cenograficamente recriados no quotidiano de modestos lavradores.

2.3.2 Cinco Artistas em Sintra

Observamos algumas dessas propostas e os respetivos autores; da geração romântica de Anunciação, João Cristino da Silva, o autor de *Cinco Artistas em Sintra* (1855) retrata o grupo de artista ao qual pertencia: centralizado em Anunciação, ladeado de saloios e de outros pintores, Metrass, José Rodrigues, e o próprio Cristino, além do escultor Vitor Bastos.

O lugar é Sintra, metáfora territorial, da própria definição de Romantismo; identificada pela imagem à distância, do Palácio da Pena do rei D. Fernando, recentemente concluído.

Verdadeiro manifesto de intencionalidades, esta pintura celebra a opção pelo ar livre e o culto da natureza romantizada. Privilegia o contacto intencional com um povo concreto, em relação ao qual os artistas pretendiam ser uma espécie de mestres, valorizando o seu trabalho campestre e transmitindo-lhe a boa nova da cultura, empenhada em fazer deles cidadãos de pleno direito, numa utópica aliança em que uns e outros sabiam ter de lutar pela sua visibilidade social.

Ao mesmo tempo a pintura, através da enorme rocha que se situa ao fundo – metáfora do próprio movimento romântico em Portugal – transmite-nos essa rigidez, de uma pintura sem “sentimentos”, de uma vista não “emocionada”.

A natureza neste quadro ainda não é o ambiente da vida, mas é concebida como o reflexo do criador na imagem do criado. Sendo um manifesto pictórico, esta pintura acaba por sofrer da própria programação do romantismo nacional: escolar e pouco “emotivo”.

Já a obra de Anunciação evolui da paisagem para a pintura animalista, por opção de gosto, certamente, mas também por determinação do gosto do público.



Fig. 58
João Cristino da Silva, *Cinco Artistas em Sintra*, 1855.

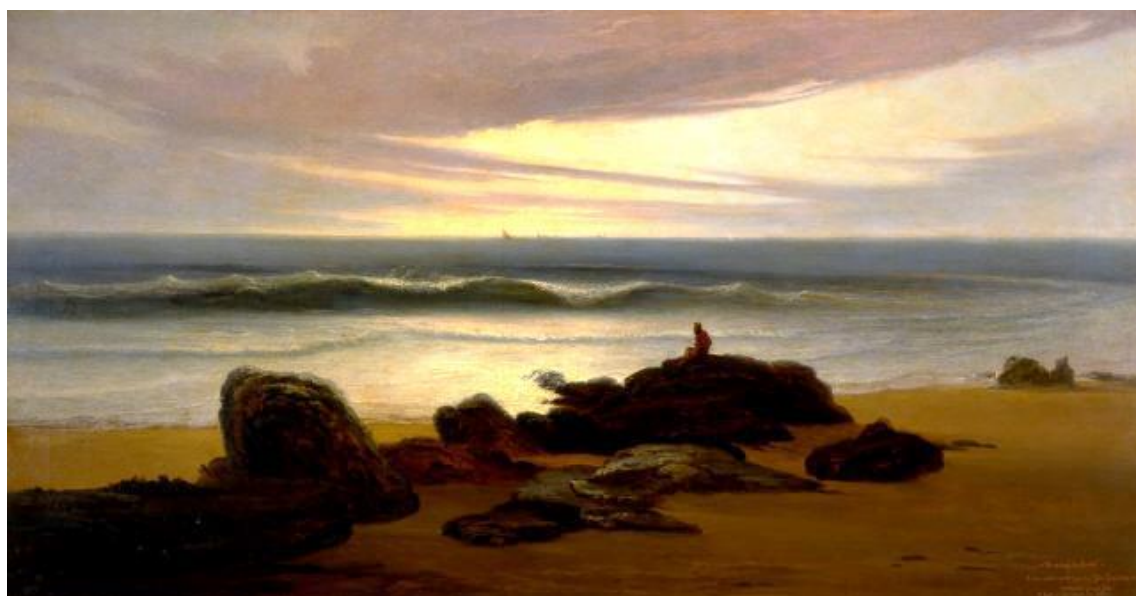


Fig. 59
João Cristino da Silva, *O recuar da Onda*, 1857

Este sempre se manifestara mais sensível à objetivação traduzida nos costumes do povo e nos animais domésticos do que à paisagem pura, e esta pode ter sido uma das razões porque o paisagismo português permaneceu ao longo de todo o século XIX impossibilitado de se autonomizar enquanto género.

A pintura portuguesa experimentou a fatalidade de ser “mais pitoresca que pictural”.¹³⁵

Anunciação celebrou-se, apesar disso, com as suas melancólicas vistas como a da *Penha da França* (1857), cada vez mais com as temáticas animalistas, vacas, galinhas ou ovelhas, que atingem, no tardio *Vitelo* (1873), uma superior qualidade. No fim da vida, Anunciação teve finalmente possibilidade de ir a Paris, podendo ver ao vivo obras de Bonheur e Troyon, assim confirmando e aprofundando opções estéticas para as quais não tivera mestre em Portugal.

Por isso no *Vitelo*, a luz abre-se mais subtil e tímbrica, a paisagem naturaliza-se, no sentimento fugidio da captação de um instante atmosférico. Estava realizada a sua discreta revolução.

Voltando a Cristino, porque ele foi o único pintor que se dedicou quase exclusivamente à paisagem, e a ele se devem as raras paisagens românticas descomprometidas dos motivos ruralistas a animalistas, *O recuar da onda* (1857) e a *Passagem do gado* (1867) são bons exemplos das possibilidades deste pintor que recorre aos elementos da natureza para através deles, transmitir os seus sentimentos e sensações visuais.

A pintura de paisagem ou a experiência naturalista do romantismo português quase se esgota na obra destes dois pintores, que tardiamente tiveram a oportunidade de sair do país.

Francisco Metrass (1825/61) pretendeu renovar a pintura de história enquanto género, adaptando-a às pulsões do século. Assim a pintura *Camões na gruta de Macau*¹³⁶ (1853) retoma um tema iconográfico que já Sequeira pintara e Garret poetizara, numa comum atitude de personalizar, na figura romântica do poeta, os

¹³⁵ In França, Op., Cit., p.274.

¹³⁶ In França, Op., Cit., p. 277.

desejos de renovação da cultura nacional e os sentimentos de rejeição social de que se sentiam vítimas, num país que no passado, como no presente, não valorizava nem compreendia os seus artistas.

Aliás é interessante, o próprio Metrass ter-se representado a ele próprio nesta pintura, num autorretrato, como Camões.

Na pintura *Só Deus* (1856), Metrass parte de uma cena de género, eventualmente notícia de jornal, para construir uma metáfora pictórica do amor maternal: uma jovem mulher, meio-despida procura salvar-se, e ao seu filho criança, da torrente que os arrasta, segurando-se a um tronco partido. Tendo estado em Paris, é possível que Metrass tenha visto *A jangada da Medusa* (1819) de Géricault, e que esta obra fundadora do romantismo francês, o tenha inspirado na abordagem do tema da angústia da morte perante as forças da natureza.

Mas enquanto a obra de Géricault é dominada por uma energia, um impulso interior, uma fúria que não se concretiza numa ação definida, Metrass constrói uma composição cenográfica, de um misticismo “pitoresco” ou «*dum valor teatral que guarda uma alta dignidade para além do melodramático do lance*»¹³⁷; ganhou a alta dignidade, perdeu a pintura...

2.3.3 Bolsas em Paris

Quando por fim se institucionalizou a concessão de bolsas de estudo no estrangeiro, em 1873, essas pensões do Estado contemplaram, além da pintura de história, ainda considerada o mais importante género artístico, também a paisagem, que assim via reconhecida a sua importância na hierarquia académica.

As bolsas conquistadas em concurso público, respetivamente por Marques de Oliveira (1853/1927) e Silva Porto (1850/94), permitiram-lhes uma estada de mais de cinco anos fora do país, quatro dos quais em Paris e um ano em Itália. Estes importantes estágios estiveram na origem da oficialização do naturalismo português, quando em

¹³⁷ In FRANÇA, José-Augusto *A Arte em Portugal no Séc. XIX*, Vol. I, p.276.



Fig. 60
João Cristino da Silva, *A passagem do gado*, 1867.



Fig. 61
Francisco Metrass, *Só deus!* 1856.

1879, aqueles pintores regressaram e foram reconhecidos como mestres pelos artistas e pela crítica.

Frequentando a Academia parisiense, os pintores portugueses tiveram que cumprir precisas exigências escolares que aprofundaram a sua formação académica. Eram, em primeiro lugar e definitivamente pintores profissionais prolongando uma conceção de arte que o academismo setecentista estruturara e que se mantinha resistente ao reconhecimento da liberdade do génio individual. Por isso foram aceites nos *Salons* parisienses, os mesmos que só tardiamente aceitaram Daubigny e Corot e sempre fecharam portas a Manet, aos jovens impressionistas e a Cézanne.

Lentamente, no entanto, uma ligeira inovação penetrara na Academia. Sem poderem ignorar o sucesso junto do público dos artistas de Barbizon, que se consagrou desde os anos de 1840, as rígidas estruturas escolares acabaram por enquadrar a sua prestigiada prática do paisagismo, praticado ao ar livre, em confronto com as variações lumínicas da natureza.

Por isso, enquanto Marques de Oliveira, bolseiro de pintura de história, teve de conformar-se às exigências estabelecidas, Silva Porto, estudante de paisagem, beneficiou de orientações mais modernas, começando primeiro a copiar paisagens no Louvre e depois a realizá-las do “natural”, nos campestres arredores parisienses.

O estudante português aproximou-se então da outra ambiência de aprendizagem, em primeiro lugar, do círculo prestigiado de Daubigny, então em final de vida e de carreira e já reconhecido pela crítica conservadora. Assim Silva Porto adquiriu o gosto do esboço rápido, atento à multiplicidade cromática do real, libertou a pincelada das convenções do acabado.

Sobretudo, converteu-se ao culto naturalista: a crença de que o belo era na natureza que estava e não nos museus; que as iconografias clássicas de ressonância histórica eram definitivamente “passado” e menos interessantes que a celebração dos rituais da vida camponesa; que os pintores tinham uma espécie de missão a cumprir num mundo dominado pela indústria e pelas cidades.

Nesses agitados anos de 1870, quando os impressionistas desencadeavam a conciliação da cidade com a pintura moderna e questionavam a conformidade do registo

do natural, Silva Porto e Marques de Oliveira – que sempre que podia fugia da Academia para se juntar ao amigo no campo – optavam por uma modernidade anterior, já estabilizada e consagrada.

Regressado a Portugal, em 1879, Silva Porto ocupou de imediato a cadeira de Paisagem da Academia de Belas-Artes de Lisboa, deixada livre por Anunciação que, nesse ano, morria.

Um artigo publicado por Ramalho Ortigão (1836/1915), narrando uma visita ao *atelier* do pintor, estabeleceu desde logo a unanimidade da crítica e as expectativas de artistas e amadores, prontos a elegê-lo o «*divino mestre*», na expressão de Fialho de Almeida (1857/1911), da nova pintura portuguesa.

Os jovens discípulos idolatraram aquele mestre que nenhuma teoria tinha para lhes ensinar, mas saía com eles para o ar livre.

O melhor que pintou foi “*umas secas paisagens*” dos arredores de Lisboa, percorridas por característicos riscos que, mais que “mimarem” a vegetação, eram marcações coloridas da luz; vistas de Vizela, tingindo o rio e o arvoredo em manchas nervosas, tocadas pelos vultos impressionantes das lavadeiras; as praias da Póvoa de Varzim, empalidecendo os céus e o mar em cinzentos transparentes e acumulando as pessoas, os barcos e as armações das redes numa espécie de bailado de sombras.



Fig. 62
António Silva Porto, *Vista tirada da charneca de Belas ao pôr-do-sol*, 1879.



Fig. 63
Marques de Oliveira, *Praia de Banhos*, 1884.

Este conjunto de obras situa-se entre a paisagem e o género, numa fusão mais característica da tradição milletiana, e também italiana, do que da estrita estética barbizoniana, bucolicamente envolvida num paisagismo ruralista de matriz romântica.

Utilizando sobretudo a madeira como suporte em pequenos e médios formatos, ele privilegia o esboço, a impressão, e a velocidade do registo. Os seus primeiros discípulos, os únicos com legitimação histórica, constituíram à sua volta o *Grupo do Leão*, pintado por Columbano num grande retrato de grupo, em 1885, para decorar a cervejaria do mesmo nome, onde costumavam reunir-se e onde nasceu o projeto dos Salões de Arte Moderna que, ao longo da década de 1880, foram a vanguarda possível da pintura portuguesa.

Também no Porto, se verifica idêntica conjuntura artística. O lugar fulcral que Silva Porto teve em Lisboa, foi aí desempenhado por Marques de Oliveira, professor de Pintura de História.

A par de uma carreira académica que a sua especialização lhe exigia, o melhor da sua obra é no paisagismo, que se manifesta na continuidade das experiências parisienses.

A sua pintura é livre, serena, cheia de transparências, e as paisagens tem marcação dos volumes, à maneira de Corot.

Columbano (1857/1929) retratista, soube captar psicologicamente a pequena burguesia lisboeta em obras como *O Sarau* (1880) ou *Convite à Valsa* (1880)¹³⁸.

Contrariamente aos hábitos paisagistas dos seus contemporâneos, pintou só em recintos fechados e no seu *atelier*, analisando e caracterizando os seus retratados até ao mais íntimo do seu ser, como se pode observar no *Retrato de Antero Quental* (1889), realizado dois anos antes do suicídio do poeta. Como se pressentisse a dramática realidade de morte próxima, o pintor desmaterializa o corpo do retratado, quase o apagando na continuidade fechada do fundo castanho-escuro, deixando o rosto emergir, torturado, espécie de caveira apenas adiada.

¹³⁸ Ver FRANÇA, *A Arte em Portugal no séc. XIX*, Vol. 2, p. 265/266.



Fig. 64
António Silva Porto, *um campo de trigo – Seara*, 1882.

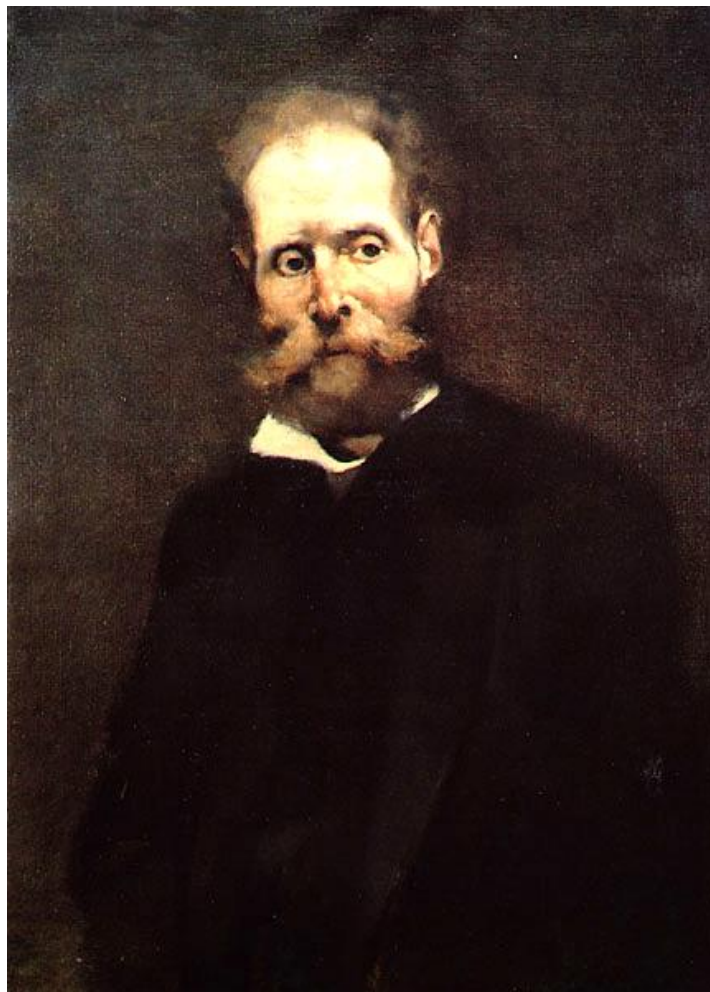


Fig. 65
Columbano, *Antero de Quental*, 1889.

Nesta imagem de angústia e desistência, mais do que o retrato próprio de Antero, Columbano imobiliza o fracasso assumido da geração de 70, que quisera modernizar um país, que isso mediocrementemente recusara. Pintou tudo o que quis e tudo a seu gosto, e viveu “fotografando” o seu tempo.

2.3.4 Pousão e Malhoa

Henrique Pousão (1859/94) aluno de Silva Porto e de Marques de Oliveira, passou na sua curta existência, por Paris e Roma, e a morte precoce, aos vinte e cinco anos, impediu o pleno desenvolvimento da mais promissora e original poética pictórica do fim-de-século português.

Logo em Paris, nas paisagens realizadas na aldeia de Saint- Sauves, Pousão manifesta um desejo de atualização, distanciando-se do sentido romântico do paisagismo de Barbizon.

Mas seria em Itália, que ele, em 1882-83, realizaria o essencial da sua obra. Fixado em Capri, encontraria aí o cerne da sua particularidade; detendo pormenores orgânicos de uma arquitetura de tradição mediterrânica, que lhe permitiu os exercícios plásticos sobre o branco, sombreado com as sombras contrastantes dos verdes da vegetação, dos ocre dos muros e dos intensos azuis de uma atmosfera muito luminosa.

Nestes o tema é apenas mote de ideias ou variações picturais, levemente texturizadas, muito luminosas e tímbricas, enredadas numa lógica plástica autónoma, sugerindo um percurso de paixão e de corte com os sistemas visuais estabelecidos.



Fig. 66
Henrique Pousão, *Casas brancas de Capri*, 1882.



Fig. 67
Henrique Pousão, *Casa das Persianas Azuis*, c.1883.

Finaliza-se este percurso pelo naturalismo em Portugal, com o pintor José Malhoa (1855/1933) cujos seus dois quadros mais célebres, *Os Bêbados* (1907) e *O Fado* (1910)¹³⁹, transferiram para o ambiente urbano os desafios mentais da sua pintura rural como se, afinal, só uma ténue diferença cultural existisse entre o campo e a cidade. Esta pintura de Malhoa acaba por implicar uma energia quase revolucionária, talvez à semelhança dos romances de Camilo Castelo Branco, narrando uma cultura inventada que era profundamente exata, transposta em imagens positivas.

Ao contrário dos artistas antes citados, não estagiou em Paris ou Roma. Pintor empenhado e apaixonadíssimo, depressa transmutou as paisagens bucólicas, características da iconografia naturalista, em panos de fundo ativos de uma castiça pintura de género, celebradora dos ciclos da vida rural, o trabalho, a festa, os rituais religiosos, os amores e as duras desgraças de um povo rude e analfabeto.

Utilizando uma espécie de “realismo íntimo”, que se contenta no inventário da pobreza e das suas marcas sobre os corpos, Malhoa pintava-os com uma espécie de respiração sagrada em que a natureza participa, pela exuberância da terra e dos seus frutos, sobretudo pela luz ensolarada que tudo envolve e transfigura, em amarelos e laranjas sinuosos.

Na longa carreira de Malhoa devem ainda salientar-se raras marcações de uma poética mais intimista, relacionáveis com situações de reflexões e pesquisa plástica, que manifestam um transversal desejo de ultrapassar a mistificação da sua pintura mais popular, como no *Retrato da Minha Mulher* (1914) ou na pintura *Outono* (1919), desenvolvendo também os reptos da técnica impressionista e pós-impressionista que então se internacionalizara como possibilidade académica de atualização da estética naturalista.

A versatilidade e qualidade pictórica destas obras complexificam o entendimento da personalidade incontornável de Malhoa: elas participam no pequeno conjunto das obras-primas do naturalismo português, como as melhores peças de Ramalho ou Marques de Oliveira, alargando o espectro de possibilidades aberto pela mais qualificada produção de Silva Porto, e confirmando a vitalidade de uma estética “fino-

¹³⁹ In FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no séc. XIX*, Vol. 2, p. 293.

oitocentista”, contemporânea já da pintura de Amadeo e da primeira afirmação dos modernistas.

Eram, no entanto, raras marcações de excecionalidade, que se apagavam na banalidade geral dos Salões da Sociedade Nacional de Belas Artes ¹⁴⁰e, por isso, nenhuma ponte puderam criar entre campos plásticos que então naturalmente se olhavam como inimigos.

Com estes exemplos e com o empenho de outros artistas aqui não mencionados, o naturalismo tem a sua apoteose em Portugal, culmina a estética pós-romântica nacional e que, por outro lado, que constituem as referências pictóricas contra as quais lutaram as primeiras vanguardas nacionais do séc. XX, nomeadamente o futurismo de Almada – (1893/1970) e de Santa-Rita (1889/1918).

2.3.5 Quem és tu?

*“Outra questão importante é que se não compreendíamos o que era o nosso passado que, de alguma forma, nos impedia o presente e o futuro...não eram nem as memórias de um passado glorioso que nos salvavam”.*¹⁴¹

Este olhar o passado refletir-se-ia paradigmaticamente na questão do património – como expôs Françoise Choay¹⁴²; o património é revelador do estado de uma sociedade e das questões que nela existem –, que atingia o corolário (não por acaso) neste fim de século existencial, mas que já se havia manifestado ao longo de todo o século,

¹⁴⁰ Ver TAVARES, Cristina Azevedo, A Sociedade Nacional de Belas-Artes, Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2001.

¹⁴¹ ORTIGÃO, Ramalho, *Notas de Viagem*, Livraria Clássica Editora;1945.

¹⁴² Ver CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris 1997.



Fig. 68
José Malhoa, *Praia das Maças*, 1918.

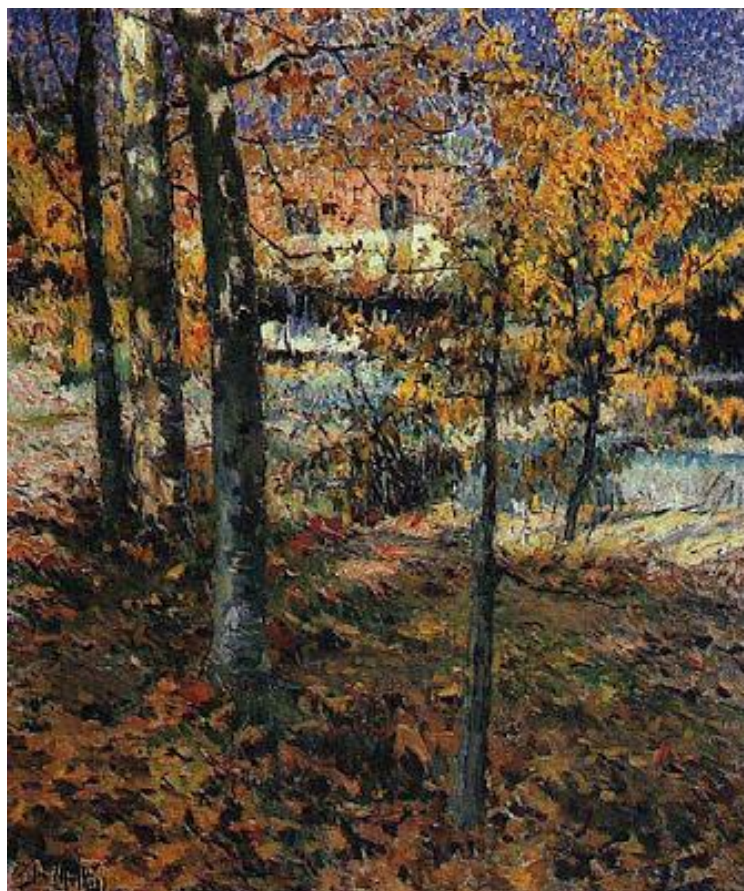


Fig. 69
José Malhoa, *Outono*, 1919.

em personalidades como Herculano, Garrett, Mendes Leal, Vilhena Barbosa, Luciano Cordeiro, Sousa Viterbo, Gabriel Pereira, Conde de Sabugosa, Possidónio da Silva e Joaquim de Vasconcelos e que Ramalho Ortigão haveria de fixar nas lúcidas páginas de *Notas de Viagem*, uma investida contra a incúria, a inépcia, a ignorância, a má governação, a preguiça.

Mas o que Ramalho não sabia era que esse património deve ser preservado, mas não olhado em demasia. Mesmo quando, ao elogiar a casa dos Condes de Arnoso por oposição às construções estrangeiradas que então se faziam (abrindo a questão da casa portuguesa), o que está a fazer é a olhar o passado.

Assim, a necessidade de preservar certos monumentos (que encarnavam o passado da Pátria) correspondia à necessidade de se procurar uma identidade que se estaria a perder e um refúgio da nação face às transformações históricas, políticas, económicas e sociais, que pareciam pôr em causa a sua própria identidade.

A adição de cada novo fragmento concedia à nação mais solidez, precisão e autoridade, de certa forma, tranquilizava-a e tornava-a mais capaz de conjurar a angústia e as incertezas presentes; era algo de narcísico, portanto. Mas não nos podemos esquecer que Narciso morreu porque não se conseguiu abstrair de si próprio; assim o culto do património não podia (pode) ser mais do que um tempo de retomar fôlego para depois se reagir.

Esta perda de identidade que sentíamos em fim de século havia-se materializado, anos antes, em *Frei Luís de Sousa* (1843), de Garrett. Esta é fundamentalmente a teatralidade de Portugal como povo que já só tem identidade no imaginário ou mesmo no fantástico, como salientou Eduardo Lourenço.

À pergunta quem és tu? Quem responde ninguém não é um mero marido ressuscitado e fora de tempo, mas o próprio Portugal, aquele que não sabe de si. Também Oliveira Martins (1845/1894) faria o balanço desta perda e decadência em *Portugal Contemporâneo*, onde sente o pulsar negativista de toda uma sociedade.

Quando se questiona saber se valeria a pena salvar a pátria e se refere ao poema

de Camões (relativo ao passado): este testemunha um momento grandioso, mas é impossível ressuscitar o que está morto para sempre; uma obra assim, continua, não pode salvar-nos de nada, porque já não nos diz respeito...tinha razão.

Símbolo disso é o contraste evidente entre as linguagens de dois pintores, Malhoa e Columbano, entre uma paleta ligada a valores cromáticos solares e outra realizada num cromatismo surdo e soturno das penumbras; entre a afirmação da natureza e do elogio da população campestre e do mundo rural e a sua equiparação, enquanto tema plástico, ao retrato, às representações dos hábitos citadinos.

Se Malhoa espelha, fantasiosa e realisticamente, o pulsar da face campestre de Portugal, Columbano oferece-nos a outra face, retrata todo um país nos seus retratados, representantes ou imagens de um substrato sentimental que corre no leito espiritual de um país que gestou os “vencidos da vida”.



Fig. 70 Frame, *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.

2.4 The lost moment: Novos “murmúrios” na Paisagem...

No pintor Cézanne (1839/1906) já não estamos perante o artista viajante, nem perante o pintor local, mas face ao pintor apostado em apenas um sítio: o *Mont de Saint-Victoire*, porque o que lhe interessa não é a natureza, mas o que pode fazer com ela; esta é apenas pretexto. O que estava a criar no fundo era uma harmonia paralela à da natureza, quando a trata através do cilindro, da esfera e do cone. Picasso recuperará a luta de Cézanne ao retratar e reduzir geometricamente a natureza, mas também a de Manet, pelo retrato: *Les Demoiselles d'Avignon* (1906/07) representam um salto mortal.

A natureza foi lugar onde se espelham sentimentos e emoções, lugar de expressão, portanto, como em Van Gogh (1853/90) – que trouxe o carácter trágico da natureza; a paisagem era uma metáfora de um estado emocional: tratava-se da natureza humana – e, por extensão, no expressionismo. Ou a natureza foi lugar de símbolo, imaginável, intemporal, e, portanto, simbolista e, por extensão, dadaísta ou surrealista. O simbolismo foi aliás um movimento muito importante, na medida em que pela primeira vez pintores, poetas e músicos estiveram ligados, tanto pessoalmente como em luta por problemas artísticos comuns. Mallarmé afirmava que se devia pintar não a coisa, mas o efeito por ela produzido – era o sintetismo, que surgiria nas obras de Gauguin (1848/1903) e depois nas dos fauvistas.

Com efeito, a secreta harmonia entre homem e natureza que o mundo materialista esquecia era servida por uma teoria de correspondências sinestésicas. Ou a natureza não é equivalência e desprende-se pictoricamente dela, como em Kandinsky e, por extensão, no abstracionismo. Com Kandinsky (1866/1944), aliás, ela deixa de existir, há uma superação, que está mais ligada ao desenvolvimento da ciência. A beleza eterna era agora aquela que podia ser medida analiticamente por outros termos, nomeadamente os da ciência – o microscópio e o telescópio permitiriam o acesso a uma natureza antes desconhecida¹⁴³.

O desejo dos movimentos de vanguarda, seja na pintura, na dança, na música ou no teatro, de romper definitivamente, fez da paisagem um tema ‘temporariamente caduco’; tema esse mais adequado às manifestações nostálgicas sobre a perda da natureza (reveladas em Barbizon) do que aos desejos que estas vanguardas tinham de antecipar a libertação do homem do seu ambiente.

¹⁴³ In CLARK, Kenneth, Op., Cit., p. 175.

2.4.1 O Verde instantâneo: Aspetos da paisagem na pintura do século XX.

A cor verde é naturalmente associada à paisagem sendo ainda uma cor relativamente rara na arte do século XX, especialmente na arte mais contemporânea. O nome do artista que vem imediatamente ao nosso pensamento - fruto de uma exclusão subliminar, ou talvez até intencional, da cor verde-verde, adaptando a natureza — é Jasper Johns, (1930) conforme representado, por exemplo, em duas obras de 1955 na coleção do MOMA sendo cada uma, um alvo: um vermelho, amarelo e azul; o outro, todo verde.¹⁴⁴ Um dos aspetos considerado como absorvente sobre o ‘destino’ verde é, na verdade, a sua cor, que de alguma forma transfigura o verde numa abstração total.

Nada poderia ter menos associações com a natureza. É como se o verde de repente tivesse sido levantado do espectro de cores e tivesse imergido isolado e irreal, algo totalmente inorgânico. No entanto, o efeito forte do verde em que a pintura é pintada torna-a ainda mais potente porque o verde é tão frequentemente ausente da paleta de Johns. Numa famosa obra de 1959, *False Start*, os nomes de todas as cores básicas são estampados; a palavra "verde" está lá, mas não há nenhum verde na pintura.

Geralmente, a paleta de Johns adere ao vermelho, amarelo, laranja, azul e às vezes ao roxo, mas o verde é raro ou muito ‘periférico’, ocorrendo como um fator mental, como no caso de variações das imagens da bandeira da década de 1950. Numa litografia de 1967-68 sobre a memória, devemos olhar para a bandeira vermelha, branca e azul e vemos uma miragem no espaço fornecido abaixo. Quando o verde aparece, é como o complemento do vermelho, como um conceito completamente abstrato que não tem nada a ver com a experiência da paisagem.

Todos esses aspetos funcionam como uma introdução de uma história extremamente intrincada que esperamos finalizar não de forma sucessiva e provavelmente não muito coesa, mas apresentando uma variedade de ideias e de associações sobre o que podemos chamar de ‘a procura do verde da paisagem’ em torno

¹⁴⁴ Jasper Johns (1930) é um pintor americano, escultor e associado com expressionismo abstrato, neo-Dada e Pop art.

de nós.

Como forma de ilustrarmos a mudança que a civilização experimentou no século XIX, poderemos comparar os estúdios de dois artistas famosos: um de Hans Makart (1840/1884), em Viena, em 1885; o outro de Piet Mondrian (1872/1944), em Paris, em 1926. Essencial para Makart foi o ambiente artístico, na tradição mais floreada do século XIX, com muita vegetação, podendo imaginar-se todas as palmeiras em vaso que faziam parte desse ambiente de jardim de inverno que parecia fertilizar a sua mente e a sua arte.

A abordagem de 1920 ao estúdio de um artista, como se pode observar na famosa fotografia de André Kertész (1894/ 1985) do estúdio de Mondrian em 1926, mostra que toda a natureza, com exceção de uma flor, foi banida deste santuário austero de pureza. Aqui, a natureza seria um intruso estranho, mais indesejável, especialmente nas décadas da idade da máquina.

Esta separação da natureza não tinha sido sempre o caso, como já escrevemos neste capítulo.

A história do Impressionismo, como tem vindo a ser escrito e reescrito em décadas recentes, e como já desenvolvemos neste capítulo, está cheia de narrativas sobre a maneira como a distinção entre a cidade e o campo começou a ser traçada nas décadas de 1860 e 1870; o local suburbano de *Argenteuil* sobre o Sena, a apenas a uma curta viagem de Paris, foi um *locus* para este tipo de estudo.

Argenteuil que desde o início dos anos 1870 é um local industrial emergente vê assim as suas paisagens contaminadas, qual trecho de uma voz inocente campestre com as madeiras dos cortes das árvores a subir pelo Sena, cada vez mais invadida pelas ideias da cidade.

Este tema ficou de alguma forma imortalizado numa pintura de Claude Monet de 1870-71, mostrando-se ali um comboio da ferrovia que corre ao longo do horizonte, uma máquina que polui o ar em torno das pessoas que disfrutavam o verde. É fascinante ver como ao mesmo tempo, Monet poderia estar interessado na maioria das experiências



Fig. 71
Rudolf von Alt, *Makart's Studio*, 1885.



Fig. 72
Claude Monet, *The Train in the Countryside*, 1870-71.

do típico rural narrador, fazendo uma pausa para fotografar, entre outras coisas, o descarregamento de carvão nas margens do Rio Sena, perto de *Argenteuil*, em 1872.

De volta a Paris pintou o interior da Gare Saint-Lazare na época (1876-77) em que explorava os luxuosos e privados jardins do Palácio pertencente aos seus amigos *Hoschedés* de Montgeron. Que Monet era capaz de pinturas como estas durante o mesmo período pode ser uma indicação da rutura crescente, ou da crescente distinção entre natureza e artifício que parecia desenvolver-se no final da década de 1870.

As fotos, que a princípio parecem ser esquemáticas e opostas a preto e branco, também podem oferecer um curioso ponto de convergência, para que a interpretação, por exemplo, da Gare Saint-Lazare, quase se assemelhe a um dia no país, com as nuvens naturais de Monet em pinturas anteriores agora traduzidas para as nuvens de vapor de condensação dentro da estação de ferro e de vidro da estação ferroviária.

Os artistas em redor de Monet conseguem sintetizar o que pareciam ser os ritmos e as imagens de um novo mundo industrial com visões de uma paisagem pública. Claro, o mais famoso exemplo disto recai sobre Georges Seurat e o seu domingo no "*Grande Jatte*", que inclui a primeira relva na história da arte que pode ser confundida com a relva artificial.

A paisagem aparece totalmente sintética – sinal profético daquele pequeno retângulo de relva verde perfeita, que já tivemos alguma vez nas nossas casas. Mais fascinante do que tão estranhas congruências entre o natural e o sintético é a distinção mais nítida que Monet e os outros pintores começaram a propor naquele momento entre a cidade e o campo.

O facto é que Monet e muitos artistas no final do século XIX e início do século XX experimentaram uma reviravolta completa da cidade para o campo sendo que nas palavras de Voltaire, eles cultivavam os seus próprios jardins, ao ponto de criarem mundos herméticos da natureza, de sonhos individualizados, nos quais moravam e pudessem meditar um pouco, à semelhança das fantasias musicais de final de século ilustradas nas partituras de Frederick Delius em *Walk to Paradise Garden*.

Este exemplo criativo aparece incorporado nos jardins de água, agora célebres,

que Monet criou em *Giverny* no início na década de 1890. Uma das belas fotografias de Steven Shore da ponte japonesa, bem como da pintura de Monet, do mesmo assunto, *Le Pont Japonais*, 1897 – 99, penetram tão profundamente nesta natureza fictícia, construída pelo homem, que sentimos que o mundo exterior desapareceu completamente.

Este tipo de esteticismo, em que uma paisagem de fantasia é construída por um artista para o seu deleite privado mais refinado, é comum na experiência de final do século XIX; pode encontrar-se muitos exemplos internacionais de pinturas que se apropriam de um ‘pedaço’ de paisagem, proclamam-no como se fosse o cosmos universal e enfatizam a exuberância da natureza e o seu carácter hedonista.

Tal é o caso no campo italiano de Gustav Klimt (1862/ 1918), de 1917. A imagem dá-nos um vislumbre do campo italiano burguês, não importando onde a cena se passa, porquanto a imagem é um tapete persa com deslumbrantes flores, o equivalente a joias preciosas, ao invés de uma paisagem comum.

Essa mesma estética da natureza qual requintada tapeçaria, pode ser vista numa outra pintura do pintor suíço insuficientemente conhecido Augusto Giacometti (1877 /1947) que se encaixa no tema do luxuriante jardim que florescia na época.

Podem ser considerados outros jardins floridos em ambos os lados do Atlântico: alguns do expressionista alemão Emil Nolde (1867/1956) que são insulares e herméticos, com tons mais nórdicos, misteriosos do que os exemplos considerados anteriormente; do outro lado do Atlântico, uma pintura de c. 1912, por Frederick Frieseke (1874/1939) de uma senhora num jardim sugere um mundo de escolha estética e harmónica. Podemos ter a certeza de que a senhora retratada por Frieseke era uma assinante de uma revista como a *House Beautifull* ou a *House and Gardens*...

Neste meio de elegância privada e de alta sensibilidade esta visão da natureza é retratada em luxuriantes jardins do domínio exclusivo mundano do proprietário aristocrática e burguês. Este trabalho, parece-nos, representa uma outra categoria fascinante da resposta artística à natureza no final desse século.



Fig. 73
Frederick Carl Frieseke, *Lady in a Garden*. C. 1912.



Fig. 74
Ferdinand Hodler, *Autumn Evening*. 1892/93.

Outra abordagem para a remoção da paisagem da experiência comum foi a santificação quase assustadora da natureza, a qual pode tornar-se tão magicamente pura como se fosse uma divindade.

Este ponto pode ser demonstrado no trabalho de um grande número de artistas no final do século XIX, mas escolhemos aqui o trabalho do mestre suíço Ferdinand Hodler (1853/1918). Numa pintura de 1885, *A Floresta de Faias*, encontramos num amostra bonita, mas bastante familiar da paisagem, mas numa cena de outono de 1892 – 93; de repente, temos a sensação de algo mais dramático, focalizados na perspectiva de um ponto: uma imagem que nos faz sentir que somos andarilhos solitários numa paisagem cujo significado nem pode ser considerado religioso em caráter — um ponto enfaticamente claro no caminho das almas escolhidas, numa pintura de 1893-94, em que vemos no horizonte a iminente alta Cruz, a salvação para aqueles que seguem sobre esta reta e o caminho estreito e florido. Este tipo de sacralização da natureza tornou-se um lugar-comum no final do século XIX.

Consideremos mais um exemplo do trabalho do Hodler, uma pintura de 1893-94, um hino sobre seis anjos que estão a proteger o filho de Hodler numa montanha. Observamos nela uma árvore perfeita, recentemente plantada. A sua pureza hermética ecoada através do símbolo da criança nua; parece que o domínio da paisagem artificial se transfigura num tipo de ritual iniciático. O local parece sagrado, tão sagrado como um santuário da pré-história; porventura seja o *Stonehenge*, embora neste caso inspirado nalgum local dos Alpes suíços.

Um tipo de visão universal é também representado, com a terra arredondada pintada mais abaixo. No prado cheio de ‘primavera’, anjos pairam num monte sagrado, em que o natural e o espiritual finalmente se tornaram «um». Este sentimento de uma regressão na natureza para algo que é espiritualmente elementar, ou de uma indução «religiosa», ou ainda organicamente elementar, encontra-se constantemente na arte do final do século e é exemplificada magnificamente num conjunto de grandes pinturas de Henri Matisse (1869/ 1954) a *Música e Dança*, de 1910.

A metáfora da imagem através de Hodler — que Matisse pode bem ter visto e pensado na criação de suas próprias imagens — surgirá nestas paisagens que nos



Fig. 75
Ferdinand Hodler, *The Consecrated One*. 1893/94.

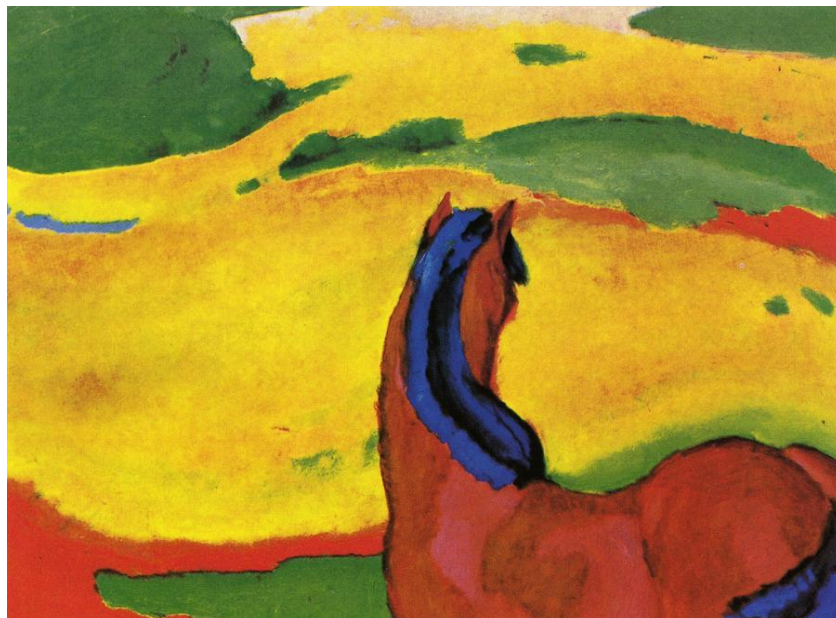


Fig. 76
Franz Marc, *Horse in Landscape*. 1910.

querem levar para o que parecem ser locais sagrados pré-históricos, uma natureza muito generalizada, consistindo do nada, mas com o verde da terra fértil (tão ao contrário do abstrato verde de Johns) e o azul do céu (ou é o azul da água?). Essas cores elementares da paisagem — azul e verde — são como que destiladas como o ocre-vermelho da carne dos números.

As duas pinturas parecem anunciar a *Sagração da Primavera* de Stravinsky de 1913, levando-nos a uma paisagem de caráter primordial. As raízes da música, as raízes da dança e as raízes da experiência de paisagem tornaram-se tão míticas que não as podemos associar a qualquer lugar ou tempo. Podemos bem imaginar Isadora Duncan a dançar uma das suas coreografias num desses ambientes pictóricos.

Esta paisagem arcaica da imaginação foi sondada por um grande número de grandes artistas na reviravolta do século, e claro, Pablo Picasso (1881/1973) estava entre eles. Em 1908, por exemplo, ele começou a explorar o que parece ser um tipo de natureza primitiva, muitas vezes inspirado por uma pequena aldeia ao norte de Paris, *La Rue des Bois*.

Se tivermos de imaginar o tipo de criatura humanoide que viveria numa tal paisagem, provavelmente seria alguém como a mulher pré-histórica druídica noutra pintura de Picasso, do mesmo ano *The Dríade*. Nenhum habitante da cidade contemporânea poderia sobreviver nestas paisagens pintadas por Picasso ou Matisse; as cenas tornaram-se míticas, primitivas, levando-nos de volta às origens das coisas, como é o caso de uma forma muito mais inocente, na pintura *Eve*, uma pintura de Henri Rousseau (1844/1910) de 1906 – 07.

Aqui, Rousseau representa a mãe de todos nós, qual Eva, ao colocá-la dentro de uma paisagem que é rara para os seus animais. A imagem manifesta-se quase numa crença infantil no verde da natureza — algo de um anacronismo no início do século XX, especialmente para os moradores da cidade como Picasso.

Tal regressão aos esconderijos mais profundos da natureza pode ter paralelo em muita arquitetura do período, mas o exemplo mais famoso pode ser encontrado nos

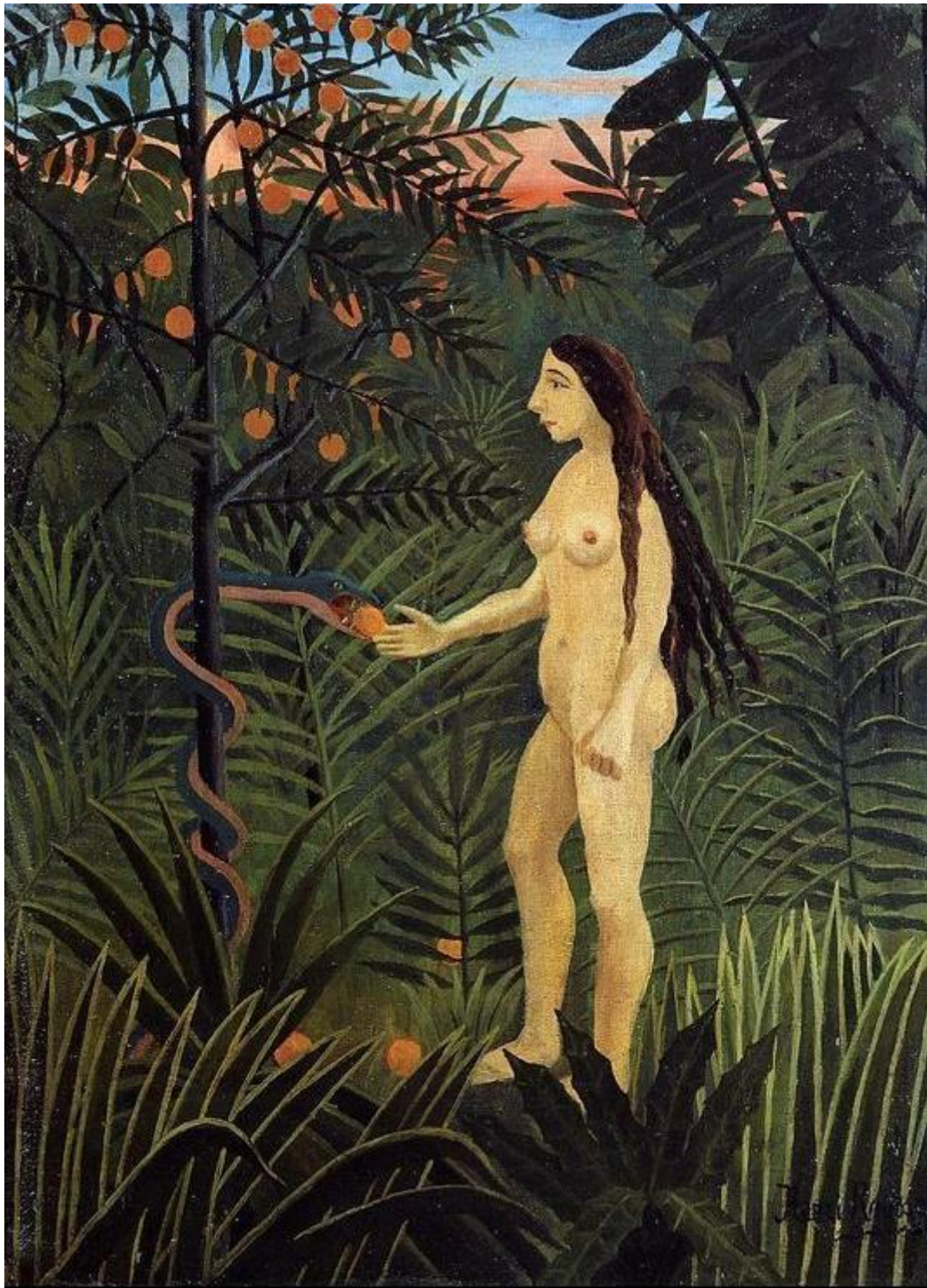


Fig. 77
Henri Rousseau, *Eve*. 1906/08.

arredores de Barcelona, no *Park Guell* de Antoni Gaudi (1852/1926) de 1900-1914. A entrada leva-nos a um templo dórico, mas ao mover-nos para os limites do parque, entra-se, digamos, no território de Picasso e de Matisse; de repente estas colunas tornaram-se pré-históricas, ilustram o tipo de ambiente selvagem que se poderia ter vivido.

Movendo-nos ainda mais nos diferentes espaços destas galerias, podemos dificilmente decifrar se eles são sintéticos ou naturais. Este tipo de conceito de regressão é familiar em imagens de paisagem dos anos anteriores a 1914.

Outras viagens de fantasia, especialmente a leste do Reno, envolveram paisagens como a paisagem do filme *O Feiticeiro de Oz* completamente irreais, com as suas cores do arco-íris e qualidade ‘totalmente derretida’. Tal é o caso num par de paisagens de 1910: uma por Franz Marc (1880 /1916) e a outra por Vasily Kandinsky (1866/1944).

Embora ambas as paisagens tivessem sido inspiradas pelos Alpes Bávaros fora de Munique, dão-nos o efeito de um mundo extraterrestre, um conto de fadas, onde prédios rústicos e a natureza e animais se tornam «um», fundidos num espectro de intensidade prismática derretida. Tais imagens de um Éden perdido devem ter fornecido bálsamo para as feridas de muitos europeus antes de 1914.

Esses artistas e muitos dos seus contemporâneos, especialmente na Alemanha, também se viraram para a exibição deste sonho pastoral — exatamente nos mesmos anos precedendo a eclosão da visão apocalíptica da paisagem da guerra. Outra pintura de Franz Marc é, novamente, inspirada nas montanhas tirolesas, mas aqui percebe-se uma versão de *Götterdämmerung*, muito profético, também, de Anselm Kiefer.

Marc retrata uma grande explosão de uma árvore simbólica e um eclipse do sol e da lua sobre uma visão de Maria e do Menino, oferecendo num mito privado um terremoto cósmico em que toda a terra está sendo destruída diante dos nossos olhos. A própria natureza é o cerne desta destruição.

Essa sensação de violento, de tragédia apocalíptica é também evocada em muitas obras pré-guerra de Kandinsky, dos quais *Improvisação nº30* é provavelmente o exemplo mais conhecido, especialmente devido à presença espectral de um canhão no canto direito inferior, uma referência, de Kandinsky sobre a guerra que estava por vir.

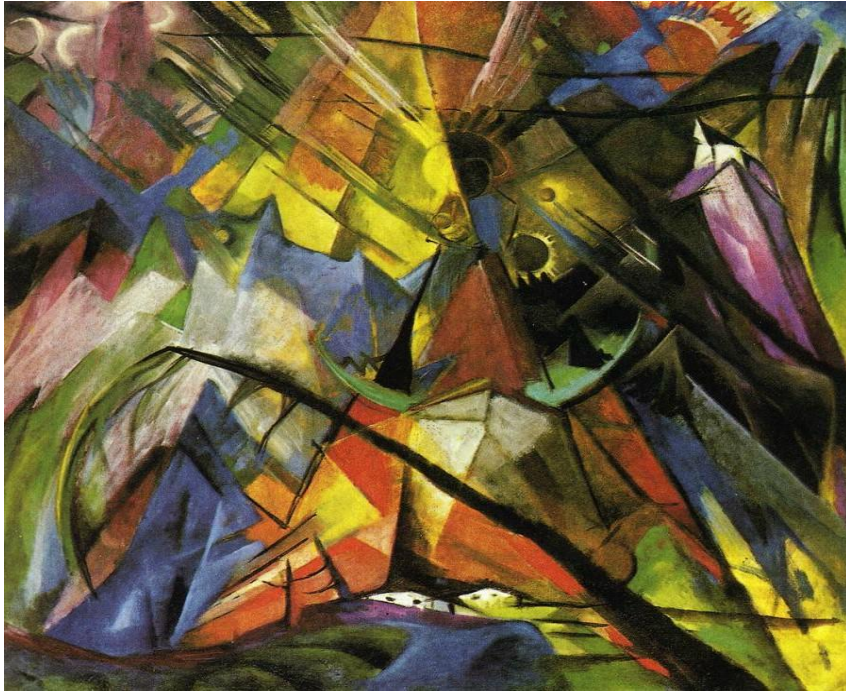


Fig. 78
 Franz Marc, *Tirol*. 1914.

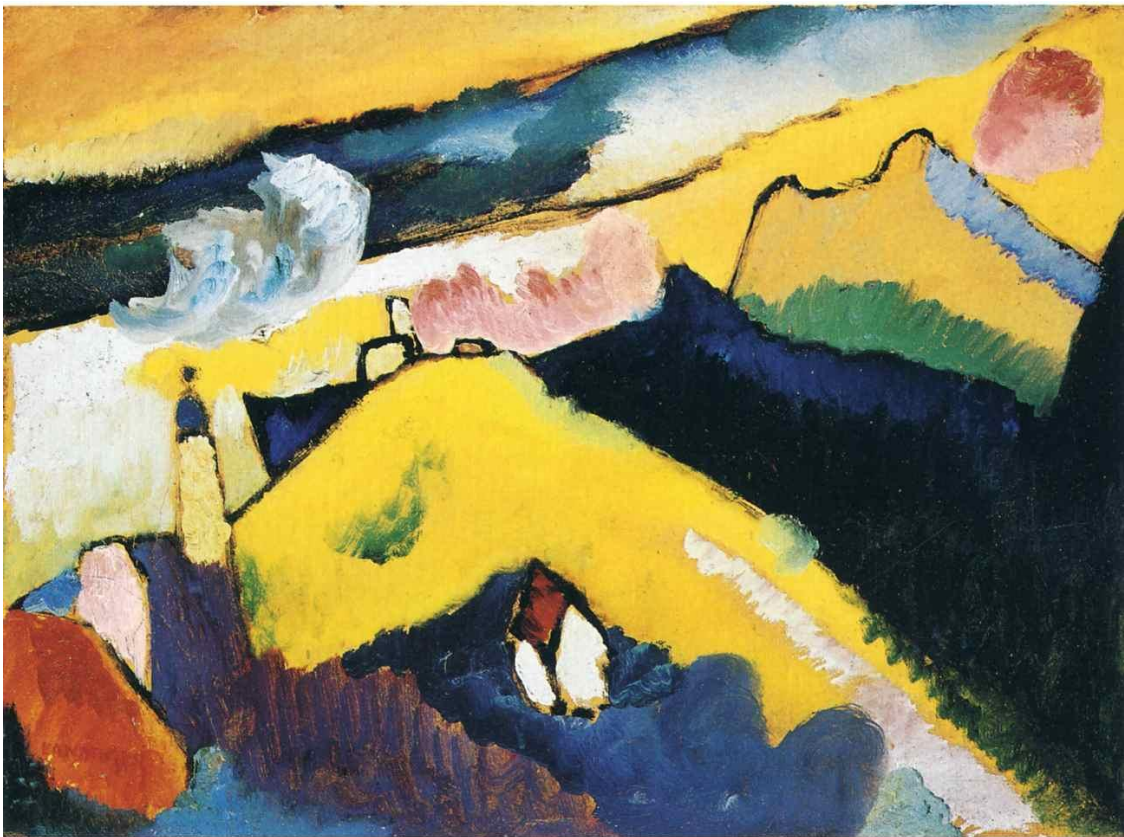


Fig. 79
 Vasily Kandinsky, *Mountain landscape with Church*. 1910.

Na Alemanha este sentido de explosividade na véspera da guerra pode ser sentido na arte de pintores menos conhecidos. É o caso duma pintura do artista Ludwig Meidner (1884/1966) de um cenário apocalíptico que, para nós, que nascemos depois de 1945, tem uma qualidade quase de profecia. Na visão do Meidner, todo o mundo, tanto a natureza e a cidade, parecem perdidos neste momento final. É interessante ver que das cinzas desta "explosão" todos os tipos de novas formas irracionais, alguns delas até mesmo em formas arquitetónicas, começaram a ressurgir na Alemanha.

Uma outra abordagem sobre a ressurreição da paisagem (ou o que restou dela) após a primeira guerra mundial, pode ainda ser vista nas atividades dos artistas e arquitetos a oeste do Reno, especialmente em Paris, a partir de 1918. Podemos olhar para uma paisagem típica de 1921 de Fernand Léger (1881/1955) — embora nominalmente uma cena rural, tem fragmentos de imagens da indústria em segundo plano, mas o que é mais contundente: há uma árvore sem folhas, maldita, na esquerda da pintura que evoca um pouco do potencial verde, uma sobrevivente, até de uma memória da tradição francesa da paisagem clássica.

Imagens como as de Léger, esclarecem a fusão crescente da cidade e do campo, da natureza e da indústria que existia na grande tradição construtiva de pintura francesa ao longo do ‘cubismo’ de Paul Cézanne e de Seurat. Por exemplo, no primeiro plano de uma famosa pintura de Cézanne, a *Baía de L'Estaque*, 1886, há uma mistura quase camuflada de pausas domésticas (em primeiro plano) e plantas industriais, com a fábrica a expelir o fumo industrial começando a poluir o azul profundo do céu Mediterrâneo.

Artistas como Picasso e Georges Braque também incluíam coisas inesperadas como edifícios industriais e fábricas em que poderiam ser uma ‘paisagem turística não poluída’. Em 1910 na pintura de Braque do mesmo lugar, *L'Estaque*, o artista claramente está a acenar em direção de Cézanne, representando também (embora não possa ser imediatamente legível) os novos edifícios da fábrica, que têm uma poderosa, uma jovem industrial vida própria. Braque suprime completamente o sentido da natureza, do verde, do céu, que ainda se apegava à imagem de Cézanne de lugares relacionados do mediterrâneo.

Aspetos tradicionais da paisagem também foram aniquilados nas análogas pinturas de Picasso, como aquela de 1909 de uma cidade de montanha nos Pirenéus

Fábrica na Horta de Ebro, na qual as palmeiras verdejantes do século XIX se transformaram em chaminés abstratas que rimam com os edifícios da fábrica real em primeiro plano.

Tais obras pertencem a uma tradição que remonta ao artista da década de 1880, o qual tinha mais firmemente sintetizados os fatos da natureza com os fatos do mundo industrial – Seurat: *A Ponte em Courbevoie*, c. 1886-87, mostrando um subúrbio industrial de Paris, que não só tem a ferrugem de fábrica usual no Sena, mas também nos oferece o que se torna uma árvore quase sozinha, simbólica, uma silhueta robusta, mas irregular de um formulário sem folhas.

A expressão arquitetônica perfeita deste imaginário e a vaidade quase paradoxal da natureza dentro de um mundo recém-construído podem ser encontrados no famoso *Pavillon de L'Esprit Nouveau* em Le Corbusier (1887/1965) na *Paris Exposition des Arts Décoratifs* de 1925: uma única árvore sobe através do círculo de um buraco no telhado. Este projeto fornece uma contrapartida tridimensional para as árvores que Léger — e antes dele, Seurat — que tão frequentemente pintaram nas suas paisagens/máquinas.

Essa sensação da realidade totalmente sintética, da natureza como que saída da linha de montagem, também foi enfatizada por Picasso, com a sua perspicácia habitual, numa pequena paisagem do pós-guerra de 1919, na qual o verde da paisagem é pintado com um verde extraordinariamente irreal, sintético. Picasso tinha transformado tradição francesa de Poussin, a paisagem clássica em algo que se parece com um cenário totalmente plano e artificial.

O artista do século XX que representa mais esquematicamente a colisão entre a natureza e o mundo moderno é Mondrian, cuja carreira oferece uma reviravolta quase completa de um casamento da natureza e seus mistérios, uma rejeição do mesmo em favor de um imaginário enraizado na cidade utópica concebida durante e logo após a primeira guerra mundial.



Fig. 80
Ludwig Meidner, *Apocalyptic landscape*. 1913.



Fig. 81
Georges Braque, *Rio Tinto Factories at L'Estaque*. 1910.

Esta parte da sua carreira pode ser observada na pintura que se encontra no MoMa, *Broadway Boogy Woogie*, executada durante a segunda guerra mundial em 1942-43. Uma fotografia contemporânea de Manhattan mostra-nos *Central Park* como um perfeito retângulo, uma câmara de isolamento para a natureza, bem como os arranha-céus do *Central Park* em direção ao sul, uma imagem que Mondrian transformou.

Este último trabalho *Boogy Woogie* é particularmente dramático tendo em conta os seus primeiros trabalhos enquanto pintor de paisagens, nomeadamente, numa paisagem «tipo Van Gogh» que representa uma paisagem perto de Amsterdam, c. 1902. No início deste século ele parecia literal e figurativamente afastar-se cada vez mais da paisagem citadina e do campo, terminando em 1909 – 11 numa terra distante, nas dunas de um norte litoral gélido, a sua Holanda natal, onde sentiu que poderia mergulhar no vazio. Tudo isto está longe de ser a união da indústria com o imaginário urbano que caracteriza a sua obra posterior.

A nítida distinção entre a cidade moderna e a mais remota e primordial paisagem foi uma visão quase única de Mondrian; há quase um perfeito paralelo com o outro lado do Atlântico nas obras de Georgia O'Keeffe (1887/1986) ela, também, que muitas vezes dividiu o seu trabalho na cidade *versus* campo.

Na sua conceção de 1927 do então novo marco arquitetónico nova-iorquino, o *Radiotor Building*- dos arquitecto Raymond Hood (1881/1934) e André Fouilhoux (1879/1945), pode até ser entre as imagens que inspiraram a sua visão da paisagem citadina — um olhar de fenestração mais tarde abstraído por Mondrian.

O'Keeffe produziu imagens que salientaram a grandeza colossal da paisagem urbana da cidade, ao mesmo tempo, no entanto, O'Keeffe fugiu da cidade na sua vida e arte, viajando para as áreas remotas da América do Norte, buscando a experiência de uma natureza intemporal que não poderia ser cronometrada pelos anos dos séculos XIX e XX.

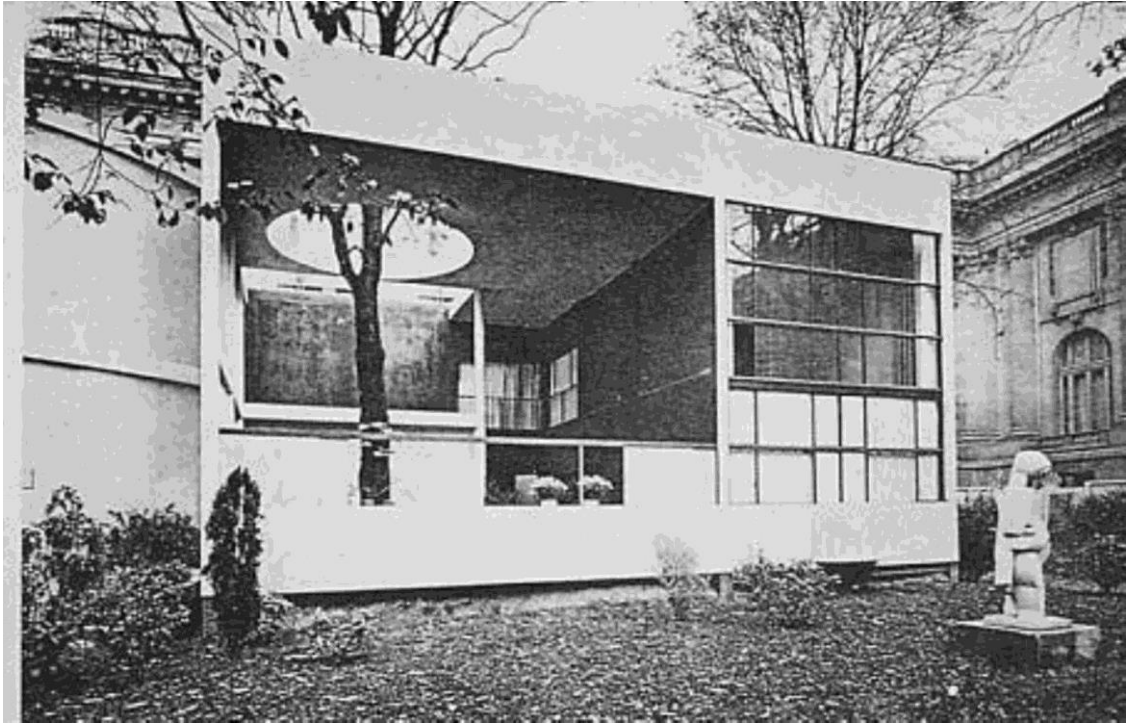


Fig. 82
Le Corbusier, *Pavillon de L'Esprit Nouveau*. 1925.



Fig. 83
Pablo Picasso, *Landscape with dead and live Trees*. 1919.

2.4.2 Barnett Newman e a legitimação da arte americana nas ‘Paisagens primitivas’.

Barnett Newman (1905/1970) foi um pensador que escolheu desenvolver as suas ideias simultaneamente na pintura e na escrita. Os seus textos são um “marco” na estética e na antropologia da arte do século XX. Ele simboliza o triunfo da “Escola Americana” sobre a Europa, triunfo esse que vai influenciar toda a arte da segunda metade do século XX. Pode parecer algo excêntrico ou estranho falarmos de Newman e particularmente dos seus textos numa tese sobre a paisagem, mas precisamente por ambos estarem em polos que aparentemente parecem opostos enquanto na realidade na realidade são faces da mesma moeda.

Ao lermos os textos de Newman que tenta legitimar a nova via artística americana, notamos uma interferência, inconsciente é certo, de temáticas centrais do que já foi escrito neste capítulo.

Após a segunda guerra mundial, o centro da cultura o centro da cultura artística mundial, e, conseqüentemente do mercado de arte, desloca-se de Paris para Nova York, sendo o florescimento explosivo da arte americana um dos fenómenos mais “surpreendentes na história da arte do século XX”.

É nos Estados Unidos que Duchamp e Picabia sentem que toda a arte europeia envelheceu e decaiu. Propõem recomeçar do “princípio”, criar uma arte não da forma, mas da ação. A escola de Nova York, ou o Expressionismo Abstrato, quer ser precisamente a manifestação imediata de uma vitalidade profunda que, liberta de qualquer condicionamento repressivo, recupera o ritmo instintivo do gesto pictórico, e o dinamismo de motivações obscuras, de mitologias remotas, de paisagens primitivas.

Este gesto, que revela, ou realiza a angústia de uma vitalidade reprimida, implica, porém, para além de qualquer interesse social e político direto, uma vontade de revolta contra o agente da repressão e, portanto, contra o sistema tecnológico, económico e social americano: à ideologia do “bem-estar”, contrapõe-se a exasperante angústia do indivíduo; à regularidade do comportamento tecnológico, a gestualidade instintiva, não projetável, do artista. «*O artista francês considera-se a si próprio como*

*um campo de batalha, entre nós, pelo contrário, cada um sente-se imerso na sua própria noite funda.»*¹⁴⁵

A revolta do artista não tem programas nem perspectivas de êxito: dado que o sistema não ameaça apenas a liberdade, mas a própria existência do indivíduo, a arte é o último sinal de existência, do seu fim.

Aquilo que é posto em causa é, pois, o “quadro” na sua pura realidade objetual, no seu ser. O problema da essência e do significado do quadro – como fenómeno no universo dos fenómenos, já intuído por Cézanne e depois pelos cubistas — atinge finalmente o seu limite, a tendência do *Hard Edge*, de que Newman é mestre. Não se limita a sustentar a solidariedade substancial da pintura com o seu suporte material, mas faz do material um objeto signo.

Nos textos de Newman foca-se muitas vezes a arte primitiva, notando a sua capacidade de expressar os mais intensos e verdadeiros terrores, as mais verdadeiras expressões. Pode-se até pensar, que a noção, que Newman tinha de primitivo, era a de que a arte abstrata não era ‘formal, mas ‘antropológica’. Para Newman, o homem moderno sabia a tragédia em que o mundo se tinha tornado. Achar uma imagem adequada para esta particular condição, era fundamental para ele. Para entender a causa do terror, tinha-se de entrar num estado trágico.

Aqui era a diferença do homem primitivo, que era ignorante acerca das forças naturais que o rodeavam. Newman, defendia que, se podia entender que a abstração primitiva podia servir como ponto de referência, como um princípio.

A inclusão dos textos de Newman nesta tese é uma breve análise das suas ideias, e a procura da tal “ponte de referência” entre o primitivismo e o *Avant-gard* Nova Yorquino, nas décadas de 40 e 50. A arte dos expressionistas abstratos também pode ser vista como uma confirmação da sublimidade da pintura de paisagem americana do século XIX.

Embora as suas imagens sejam abstratas, as vastas telas de Newman e de Clyfford Still sugerem a grandeza e a energia da paisagem, enquanto as estruturas elementares e radicais de Rothko e Gottlieb são metáforas do mistério da criação e dos

¹⁴⁵ In ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Perseus Books Group, 1994.

elementos naturais. Esses artistas estavam profundamente interessados no mito e no primitivo, e a pintura de Gottlieb, *Raios*, que mostra uma órbita tranquila do sol ou da lua acima de uma terra explosiva, é uma boa metáfora para ilustrar as ideias de Newman e dos artistas que o rodeavam, que se esforçaram para revelar uma verdade cósmica.¹⁴⁶

2.4.2.1 Epílogo *On Newman*

A ausência na história de Arte, de artistas Africanos, Indianos, Índios, deve-se ao facto de a história de Arte ser uma criação Ocidental, masculina e branca.

A contaminação de linguagens é hoje admitida como passível de integrar a poética de qualquer arte. Continuam — embora de uma forma relativizada — a serem válidas as categorias da classificação que se regem por antigas poéticas assentes sobre o princípio da mimesis e da necessidade, e indicam para apreciação das obras o grau de motivação (Hegeliana) visível em cada uma.

Deste modo continuam a ser excluídos desta história de Arte as criações, cujos fundamentos, funções e apreciações sejam diferentes das poéticas modernas Ocidentais, por não terem uma função poética e serem tradicionais, ou serem originárias de minorias étnicas, raciais ou sexuais.

Barnett Newman “reinventou” que a história de arte Ocidental era marcada por um certo declínio, que teve a sua origem com os gregos. Eles foram os grandes escritores da tragédia, mas a sua “plástica” começou a ficar “corrompida” por uma preocupação de uma estética refinada. Por outras palavras, o estado natural entre o pensamento e a forma que Newman caracteriza a arte primitiva, começou a desintegrar-se.

Em “*The new sense of fate*”, Newman afirma que os escultores gregos construíram uma arte de “*Auto convicta sensibilidade*” para uma economia do belo. Como outros da sua geração, Newman desconfiava do belo.

No texto “*The object and the image*” faz uma poderosa declaração sobre a vantagem de se ser um artista Americano. Os Europeus, para Newman, têm um falso

¹⁴⁶ Ver textos de Newman em Anexos.

sentido trivial do trágico. Em contrário, o Americano era um primitivo “*bárbaro*”, que nunca tendo nada de belo, não sofria dessa distração. O americano era livre de procurar uma verdadeira imagem da emoção trágica em novas formas, da sua própria criação. Adolph Gottlieb dizia em 1943: «*Enquanto a arte moderna ganhou o seu impacto inicial através da descoberta das formas da arte primitiva, nós achamos que a sua verdadeira significação não assenta em meros arranjos formais, mas no sentido espiritual que subjaz a todos os trabalhos arcaicos.*»

Antecedendo as vanguardas, o trabalho técnico do pintor (a habilidade artesanal, seg. Rosenberg) visava em primeiro lugar a reprodução de um modelo espacial único e verdadeiro. No contexto da pintura do séc. XX, considerou-se que as coisas naturais são belas, mas a sua imitação é uma coisa morta, sendo a construção de um espaço psiquicamente impossível, o primeiro gesto impossível. Neste ato de definições de espaço e de paisagens o artista contemporâneo identifica a arte do pensamento e da técnica. A escolha da abstração radical coincide então com uma escolha imaginária das origens da representação pictórica.

O que o artista K. mostra a Newman é a possibilidade de conhecer o espaço onde o pensamento pode converter-se em imagens, onde as formas abstratas da geometria se possam definitivamente encaixar na referência à experiência quotidiana da visão, o olhar sobre a paisagem para se converter numa linguagem de “paixão”.

O critério que guia as análises da arte da Costa Nordeste poderá ser a existência de uma arte na qual a matriz absoluta de uma técnica procura uma forma perfeita. Esta forma pode então ultrapassar a simples função do objeto utilitário convertendo-se num modelo de um estilo. Isto depende também da organização particular de uma cultura, como os contornos inerentes a toda uma representação espacial e da paisagem.

Segundo Franz Boas (1858-1942), existem somente duas maneiras de representar o espaço: uma que se refere diretamente à visão e representa os objetos, imitando o olhar numa perspectiva unifocal a outra representa os objetos, não como eles se apresentam ao olhar, mas como são representados pelo espírito. Assim o escultor da Costa Nordeste pode multiplicar as perspectivas e representar um animal a partir de vários pontos de vista simultâneos.

Quando olhamos um quadro construído a partir de uma perspectiva “ilusionista” detemos uma representação simplificada do objeto, para imaginarmos a totalidade complexa dos traços que a constituem. A arte primitiva segue um caminho inverso: investe numa representação complexa dos traços do objeto para que construamos mentalmente a sua presença real; para que possamos imaginá-lo de uma forma mais completa de que um simples olhar.

Este tipo de representação, de que Newman e Boas falam, estabelece uma tensão entre o verdadeiro e o invisível, que produz a ilusão de um espaço irreal: as coordenadas que o definem não são as do olhar.

Para Newman, como para Beuys a arte dos primitivos não constitui um repertório de formas a imitar. Através da identificação do ponto de união da técnica ao pensamento, que constitui o ideal estético dos seus trabalhos, é-nos oferecido um modelo de um espaço não ilusório, e de uma série de técnicas da representação mental. Segundo Beuys, o homem deve ser livre para poder criar e transformar a sociedade e o mundo em que vive.

Esse impulso libertador deve-se desenvolver e atuar, sendo esse o cerne da criatividade que permite mudança. Sem liberdade não há criatividade, uma criatividade descontextualizada do contexto específico da arte.

Beuys afirma numa das frases que constitui o núcleo do seu pensamento «Pensar é esculpir». Observa-se, pois, que a arte primitiva faz apelo a um tipo de representação que não é aquilo que se vê, mas pode ser uma sequência de pontos de vista que são organizados mentalmente, e são transpostos para a obra. Será um conjunto de pensamentos que não se deve confundir com o procedimento técnico, no entanto o procedimento é determinado por esses pensamentos.

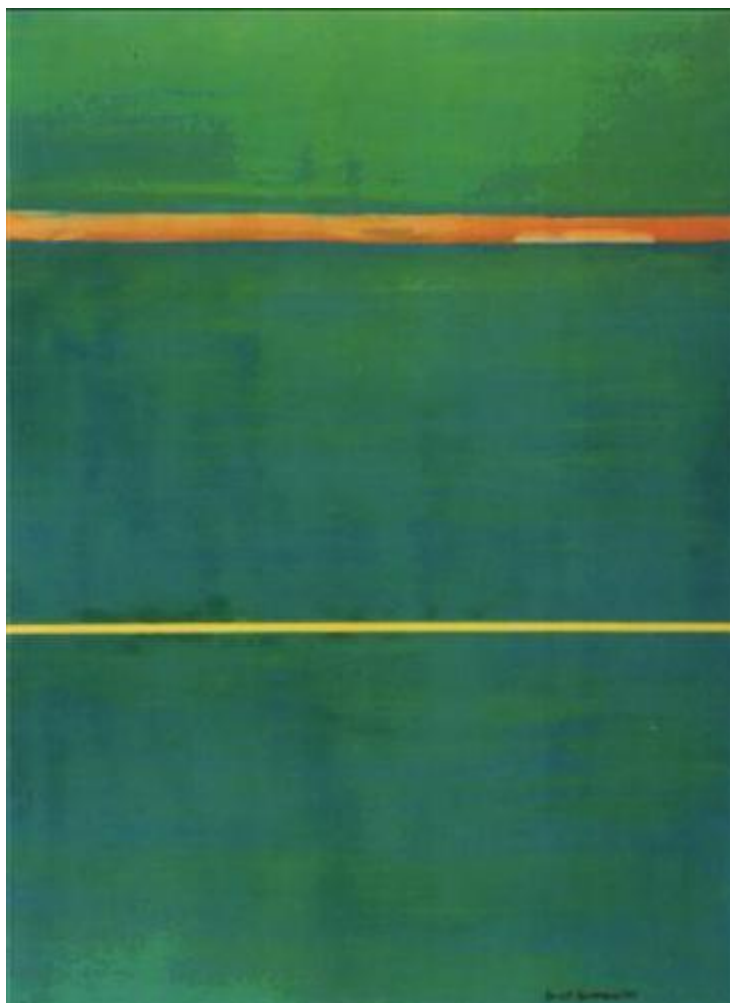


Fig. 84

Barnett Newman, *Dionysius*, 1949.

De que modo pode falar-se de arte quando falamos das criações originárias dos índios Americanos?

Quando não virmos na antropologia apenas a justificação das culturas, mas atendermos também às diferenças internas de cada sujeito. Ao considerarmos que se cada sistema de representação expressa um mundo, ele expressa e avalia igualmente a representação de outras normas, ainda que elas possam parecer parciais ou ter um aspeto funcional, religioso, iniciático ou político.

Poder-se-á dizer que neste aspeto a desconstrução cultural da arte iniciada com Duchamp tem continuidade nesta dicotomia primitiva/vanguarda Americana. A “dobra”

aqui faz-se a partir da evidente e progressiva perda de direito de nomeação que na atualidade o autor começa a sofrer em favor da obra, vindo assim ao encontro de privilégio que as criações têm nas artes providas do exterior.

Simultaneamente, outros tipos de semelhanças são identificáveis: a primeira é o reconhecimento do direito do espectador à incompreensão e ao desentendimento da criação que se apresenta diante de si; a segunda, a valorização da obra que passa também a ser feita pela competência empática da comunicação sensitiva e emotiva, que atua sobre o espectador de forma quase sempre ante / predicativa.

2.4.3 Esplendor na Relva

Após a segunda guerra mundial, o cisma entre o orgânico e o inorgânico, entre o natural e o artificial, chegou a um ponto de divergência máxima e de suprema colisão. Dois artistas Pop da década de 1960 deram uma ideia da natureza, como tornou-se na nossa cultura nessa década. Em 1962, *Do It Yourself* de Warhol (1928/1987), um ícone da paisagem americana transformou-se num diagrama de um anúncio comercial. Se você quiser, diz o título de Warhol, mentalmente pode preencher as partes verdes, mas você pode fazer essa escolha por si mesmo...

Roy Lichtenstein (1923/1997) em 1964 ofereceu um produto igualmente sintético, urbano — *Sinking Sun*), um pôr-do-sol ‘pobre’, que também ridiculariza quaisquer ideias antiquadas da natureza.

Não obstante, a natureza persistiu através de formas secretas e evidentes: secreta, em imagens muito orgânicas de um mestre como Mark Rothko, cujo pôr-do-sol como visão não poderia ser mais diferente de Lichtenstein; ou mais evidente, na tradição de terraplanagem que começou a ser explorada na década de 1960 e 1970 pelo gosto de Robert Smithson, como o famoso *Cais Espiral* de 1970, no Great Salt Lake, Utah, da Land Art.



Fig 85

Andy Warhol, *Do It Yourself*, 1962.

Do outro lado do Atlântico, Richard Long (1945) um britânico amante da natureza, vagueava sobre o globo como um visitante de outro planeta, ao valorizar cuidadosamente achados como a madeira da Califórnia que preservou e colocou num círculo mágico numa galeria no SoHo ou seja documentando o seu próprio percurso semelhante a uma cobra na ilha de *Skye*, a versão moderna de uma caminhada pela floresta por, digamos, Dorothy (Feiticeiro de Oz) e William Wordsworth.

Mais do que uma cápsula do tempo em que as futuras civilizações poderiam vir a aprender o que pensamos sobre a paisagem, o que conta na obra de Long é o relato escrito de uma caminhada em linha reta em direção ao norte através da paisagem de Dartmoor.

Mais certaíra poderá ser uma fotografia de Alfred Leslie de uma vista deslumbrante sobre o rio Connecticut e o Mount Holyoke. A paisagem nesta imagem é realmente uma paisagem entre aspas porque alude claramente a um dos mais famosos pintores americanos de paisagem, Thomas Cole, e à sua pintura de 1836 *The Ox Bow*.

A imagem de Leslie oferece uma revisão histórica/artística, ou sintética, da imagem da natureza do século XIX recordando o passado da paisagem americana.¹⁴⁷

¹⁴⁷ A Escola do Rio Hudson foi um movimento artístico norte-americano que durou entre aproximadamente 1825 e 1880, formado por um grupo de pintores paisagistas baseados em Nova Iorque, que em termos estéticos sintetizou as ideias do Romantismo e do Realismo. Este grupo tinha um carácter não formal e fraterno; alguns dos seus elementos migraram juntos para o interior do país, viviam e trabalhavam na área hoje conhecida como Greenwich Village. O ponto inicial de interesse para as suas pinturas foi a região do rio Hudson e as respetivas montanhas circundantes, daí o nome da escola. Em meados do século XIX os seus membros ampliaram os seus horizontes para retratar o oeste selvagem dos Estados Unidos. Alguns deles chegaram mesmo a pintar regiões distantes para eles como o Ártico, a Europa, o Oriente e a América do Sul.

As primeiras referências ao nome da escola aparecem apenas na década de 1870, embora não se saiba exatamente quem a denominou nesse momento, quando o prestígio do grupo começava a decair e tinha uma conotação negativa. Estes pintores refletem basicamente três impulsos importantes dos Estados Unidos do século XIX: o descobrimento, a exploração e a conquista. Sempre inserida numa ótica bucólica e pastoril, onde os Homens e a natureza coexistiam pacificamente, e onde as pinturas tinham um carácter formal detalhista e por vezes idealizado. Os artistas acreditavam que a natureza era a uma inefável manifestação de Deus, conquanto os pintores variassem na profundidade das suas convicções religiosas. Foram inspirados pelas filosofias do Sublime e do Transcendentalismo, pelas obras de artistas europeus como Salvator Rosa, John Constable, William Turner e especialmente Claude Lorrain, e partilhavam a veneração às paisagens naturais da América com os escritores norte-americanos contemporâneos deles, como Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson.

A Escola do Rio Hudson constitui um marco no atribulado processo de reconhecimento do território e da paisagem norte-americana e de uma construção pictórica paisagística americana, que se havia iniciado nos tempos coloniais com o trabalho e pesquisa de exploradores, naturalistas e artistas, nacionais e estrangeiros. É tida como a mais importante expressão romântica na pintura norte-americana do século XIX, a primeira escola de pintura genuinamente nacionalista e o movimento artístico mais

notável em toda arte do século XIX nos Estados Unidos.

Audubon, Wordsworth e Thoreau, enquanto enalteciam a divina grandeza da paisagem nacional, estavam cientes das transformações sociais e econômicas do período, a Revolução Industrial, e temiam pela degradação do ambiente natural em função do aceleramento do processo colonizador do Oeste. Thoreau era inspirado pelas ideias de Goethe, de outros poetas europeus, e na filosofia de Kant depurada pelo inglês Coleridge, reagindo contra os princípios racionalistas e antirreligiosos da elite comercial da costa leste, a principal incentivadora da expansão para o interior, e também contra o ascetismo Puritano, que via o mundo como essencialmente mau. Thoreau colocava a natureza como a imagem de verdades espirituais e ideais, e como a fonte primeira da sua inspiração, e por isso era digna de ser preservada. Já Emerson não via incompatibilidade entre a comunhão mística com a natureza e sua exploração pelo homem, entendendo que ela era a base do conforto humano. O seu elogio do progresso contribuiu para a sociedade da época ofuscar quaisquer preocupações sobre a destruição da paisagem ao longo desse processo de desenvolvimento, embora tenha fomentado significativamente o interesse pela sua representação na arte. Esse corpo de ideias, conhecido como Transcendentalismo, influenciou um grande número de escritores, poetas, políticos e artistas na primeira metade do século XIX, levando à concepção de que "*a América era uma nação da Natureza*" (In BLACK, Brian. *Nature and the environment in nineteenth-century American*. Greenwood Publishing Group, 2006. pp. 81-82.), cuja beleza, ao contrário do ambiente exaustivamente explorado, alterado e civilizado da Europa, estava na sua condição selvagem, fonte de orgulho nacionalista. E o trabalho da colonização muitas vezes era equiparado aos feitos dos heróis clássicos.

Em termos iconográficos e seguindo o pensamento de Tim Barringer (in BARRINGER, Tim. *Unmistakably American? National myths and the historiography of landscape painting in the USA*. In PAYNE, Christiana & VAUGHAN, William. *English accents*. Ashgate Publishing, Ltd. 2004.) desde a independência a história dos Estados Unidos seguia um projeto consciente de construção da imagem e de identidade nacional. O sucesso na separação da Inglaterra, a instituição do sistema democrático e a força do desenvolvimento econômico alimentava uma doutrina de excecionalidade para a caracterização da nação Americana, que procurava também afirmar a unidade nacional a despeito de evidentes contradições internas. A narrativa oficial da história dos Estados Unidos alcançava assim o *status* de Epopeia. Parte fundamental nessa narrativa era sua corporalização através de símbolos visíveis, onde se solicitava a participação dos artistas.

Na ausência de um passado histórico nos Estados Unidos o emblema mais significativo e reconhecível da pátria era sua própria paisagem, que se exaltava vigorosamente. A pintura de paisagem, a partir daí, a mercê do esforço dos artistas coloniais, havia conseguido um impacto maior sobre o grande público, longe dos resultados europeus em termos de qualidade técnica. Não era um símbolo realmente de tradição. Procurava-se adquirir uma primazia não encontrada na arte europeia. Passando a natureza extensamente virgem do país a ser vista como um espelho ainda mais fiel do mundo imaculado de Rousseau do que o cenário europeu, e a sua representação como um auto-retrato da sociedade e de um poder civilizacional positivo. Contrariamente à pintura histórica, que exige do público uma base cultural e literária relativamente ampla e consistente para poder ser plenamente apreciada, a pintura de paisagem era uma expressão democrática e só requeria a experiência natural, patrimônio de todo ser humano.

A pouco a pouco ia-se fortalecendo a ligação do paisagismo com a filosofia transcendentalista, dando-se razão a Thoreau (substituição da religião norte-americana pelo culto direto do Deus imanente na natureza), e como Emerson pensava ao afirmar que "o pintor deveria saber que a paisagem tem beleza para seus olhos porque expressa um pensamento de bondade".

Aliás a sua evidente preocupação com o transcendental levou críticos como Anne Hollander (in HOLLANDER, Anne. *Moving pictures*. Edição da autora, 1989. p. 352.) a dizerem que a produção da Escola do Rio Hudson pode ser considerada a verdadeira arte sacra norte-americana, e Barbara Novak, talvez a mais acreditada estudiosa da Escola, a chamá-los de "*sacerdotes da igreja natural*". Essa tendência introduzia uma nota nova na história da pintura norte-americana, mas não anulava a sua antiga inclinação para a descrição realista dos temas. O público em geral acreditava que o pintor não precisava ser um imitador servil da natureza, mas também não devia dar "muitas asas às suas fantasias pessoais", em busca de se preservar a clareza e palpabilidade dos fatos representados, e para que "a obra de Deus não fosse obscurecida". A síntese original romântica realista da Escola do Rio Hudson nasceu do diálogo entre necessidades e princípios opostos que se complementavam.

O imenso sucesso da Escola do Rio Hudson só aconteceu devido a um sistema de arte amadurecido. A abertura do Canal do Erie em 1825 trouxe grande prosperidade à cidade de Nova Iorque, onde eles tinham a sua base de operações. Tornou-se moda que os grandes investidores e comerciantes exibissem a sua riqueza competindo entre si num mecenato voluntarioso. Mantinham-se grandes coleções privadas, mas também promoviam grandes encomendas especiais para os pintores. Subvencionavam o

Um dos principais utilizadores deste tipo de idiomas é o artista escocês Ian Hamilton Finlay (1925), que emprega uma variedade complexa de materiais e artefactos concebidos e produzidos em cooperação com outros artistas. As obras daí resultantes exploram temas como a pureza, a virtude moral, a retórica política e o terror, focando todos os aspetos da tradição neoclássica.

Em termos mais gerais, a sua obra evoca a complexa relação entre a natureza, a paisagem e a cultura. Todos estes temas concentram-se em torno do projeto mais persistente do artista – a sua própria casa e os jardins em *Little Sparta*, Lanarkshire, Escócia.

2.4.4 O Regresso à Pintura.

A Transvanguarda foi um movimento artístico italiano da pós-modernidade. O termo e a defesa teórica deste grupo emergiram em 1979 pelo crítico Achille Bonito Oliva, para um grupo de pintores italianos.

Surgiu nos primeiros anos da década de 1980, em oposição com a arte povera, movimento anterior de moda até então na Itália. A transvanguarda defendia o regresso à pintura e utilização de cores fortes e ambientes/paisagens “teatrais” após alguns anos da soberania da arte conceptual.

O movimento teve como impulsionadores cinco artistas: Enzo Cucchi (1949), Mimmo Paladino (1948), Nicola De Maria, Francesco Clemente (1952) e Sandro Chia (1946).

seu aperfeiçoamento na Europa. Desta forma os principais representantes da Escola puderam estudar com os mestres de renome internacional e conquistar uma desenvoltura técnica que levou à materialização das suas ideias

Entre as principais referências europeias dos artistas da Escola do Rio Hudson estavam Salvador Rosa, William Turner e John Constable, mas Claude Lorrain foi especialmente importante, estabelecendo um modelo formal eficiente e expressivo para o paisagismo.



Fig. 86 Enzo Cucchi, Sem título, 1998

Os transvanguardistas representam-se por um ecleticismo subjetivo, no qual os artistas retornam para uma imagem pictórica tradicional. Evocam conteúdos alegóricos intemporais como a mitologia ou o ciclope, paisagens surreais e a assuntos heroicos com grande expressividade cromática.

Um dos mais influentes impulsionadores da arte de Pós-Vanguarda, o crítico italiano de arte Bonito Oliva¹⁴⁸ (1939), salientou, com relativa antecipação, a notável afinidade existente entre o Maneirismo e a arte dos anos 80. Isto é compreensível sob o seu ponto de vista, pois, se examinarmos os quadros e esculturas de artistas como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi e Mimmo Paladino, que ele apoiou ativamente, essa relação é evidente.

Os corpos ‘bojudos’ das maciças figuras de Chia, as complexas metáforas de Clemente, ricas de alusões, destinadas a criarem efeitos visuais de surpresa, os enigmáticos rostos sem corpo, ou os corpos sem rosto de Cucchi, assim como o modo

¹⁴⁸ Chille Bonito Oliva (1939) é um crítico e curador de arte contemporânea italiano que vive em Roma, onde é professor de História da Arte Contemporânea na Universidade La Sapienza.

narrativo e multifacetado, com reminiscências dos frescos clássicos e da tapeçaria, revelado por Paladino, que também experimenta a técnica do mosaico, tudo isto deforma o mundo visível.

Estes artistas realçam o que é interessante, estranho, malicioso e mobilizam os mitos do passado, combinam o incompatível – Pablo Picasso e Marc Chagall, a arte da Antiguidade e as culturas das tribos africanas, o sonho e a realidade – as suas paletas têm cores ardentes, por vezes tocando as raias do mau gosto. Naturalmente que, a nível formal, as pinturas dos maneiristas revelam uma característica diferente.

O Neo-expressionismo é a designação dada à explosão artística alemã emergida nos anos 80, que diligenciava recuperar a pintura como meio de expressão e a identidade cultural alemã. Os artistas alemães ansiavam por seguir as ideias artísticas vindas de França, dos EUA e, por vezes, também da Itália.

A arte ocidental, principalmente as formas abstratas, tinham-se tornado sinónimo de liberdade graças à vitória dos Aliados. Além disso, a guerra fria tornou esta arte numa arma ideológica. Os defensores ideológicos de uma arte abstrata de cunho ocidental pareciam muito mais convincentes pelo facto de, na outra parte da Alemanha, essas formas de arte serem rigorosamente interditas. Por ordem do partido dominante do Estado, imperavam as tradições realistas, cuja variante contemporânea era vilipendiada na Alemanha Federal por se tratar de um «realismo socialista».

Qualquer artista que não seguisse a doutrina da arte abstrata corria o risco de ser considerado um socialista, ou mesmo comunista. Por conseguinte, os artistas alemães gozavam de pouco prestígio nos países ocidentais, onde mesmo os esforços autênticos eram considerados como imitações de inferior qualidade. Também aqui Beuys (1921/1986) foi um inovador.

Desde que se impôs internacionalmente, nos anos 70, a noção de «arte alemã» adquiriu um significado inteiramente novo e, por vezes, até mesmo o significado de uma *trademark* para a promoção das vendas. Beuys foi, de facto, um importante pioneiro, mas impôs o seu próprio passado e mesmo o do seu povo, considerando-os inseparáveis, sem negar nem suprimir qualquer facto.

E nunca deixou margem para dúvidas de que, segundo a sua interpretação da tradição alemã, Johann Wolfgang von Goethe e Adolf Hitler, os clássicos de Weimar e o diabólico nacional-socialismo estavam indissoluvelmente ligados. A sua obra está impregnada da tristeza daquele acontecimento, é um permanente exigir a sua condenação, mas poucos são os alemães que estão dispostos a isso.

Embora seja grande a importância de Beuys para a aceitação da arte alemã a nível internacional, a sua obra revelou-se tão fechada que, mesmo acrescentando-lhe o epíteto de «alemã», a sua acessibilidade não se torna maior. Por isso, preferiu-se colar este rótulo que, entretanto, se tornou genuinamente comercial, nos quadros daqueles artistas alemães que também tinham desafiado a doutrina da arte abstrata.

Movimento artístico recuperado a partir dos anos oitenta, ao voltar a assinalar a afeição pela arte. Foi grandemente influído pelos movimentos Simbolismo, Surrealismo e Expressionismo. Recuperou de volta a escultura e a pintura, com suas representações emocionais, críticas e subjetivas, após décadas de ‘expatriamento’. Enunciando a passagem da arte na sua narração universal. Os artistas usavam tintas misturadas com materiais como palha, areia e outros, colados na tela.

Estes artistas retomaram a tradição da arte figurativa – pretensamente em declínio – principalmente o estilo expressivo. Baselitz (1938) é um desses artistas, assim como Lüperitz (1941), Penck (1939), Immendorff (1945/2007) e Kiefer (1945). As suas obras foram utilizadas como prova de que o Expressionismo alemão estava a viver um segundo florescimento; e como juízos precipitados têm equiparado a «arte alemã» ao «Expressionismo», as obras dos referidos artistas são consideradas, pura e simplesmente, como exemplos da «arte alemã». Nada adianta que, quando muito, só os primeiros quadros de Baselitz e os de Immendorff da série *Café Deutschland* revelem semelhanças formais e superficiais com as pinturas do Expressionismo alemão.

As obras dos restantes artistas, pelo contrário, estão mais distantes do Expressionismo dos pintores do movimento «*Die Brücke*» do que de Beuys. O crítico de arte suíço, Theo Kneubühler refutou, com razão, todas as classificações precipitadas, afirmando: «*É evidente que a imagem (destes artistas – nota do autor) não revela a imagem de um mundo tal como é constituído por interpretações existenciais, mas sim*

*um universo que exprime, antes de mais, tal como ele é e, simultaneamente, revela o mundo tal como ele é.»*¹⁴⁹

Esta tensão entre a possibilidade de significado e os desastres decorrentes da história marca também a obra de dois pintores alemães, Anselm Kiefer e Gerhard Richter (1932), responsáveis pela produção de alguma da arte pós-moderna de maior impacto. A obra de Kiefer de finais da década de 70 foca a tensão entre a arte e a catástrofe nacional de uma forma explícita.

Os meios utilizados para tal foram as obras em grande escala (por vezes pintadas sobre paisagens), com o recurso a um forte impacto, bem como alusões escritas a lugares e acontecimentos e a utilização de material alheio como a areia e a palha. Os meios pictóricos utilizados por Richter nos finais dos anos 70 e nos anos 80 são bastante mais subtilis.

Emprega também fotografias pintadas de temas com implicação direta ou indireta na história recente da Alemanha, mas o modo de pintar é mais fluido e alucinatório. Esconde o original numa névoa que tem tanto de psicológico como de pictórico. O passado aparece como presente, mas não sob a forma de uma memória direta recuperável. Ao invés, surge como algo que só pode ser fixado através de uma névoa de evasão e ambiguidade.

A obra de Kiefer foi a que esteve sujeita às mais estranhas e incertas interpretações que, muitas vezes, revelam também uma imensidade de preconceitos. Isto é tanto mais incompreensível pelo facto de a obra de Kiefer não só se afastar claramente do Expressionismo, sob o ponto de vista estilístico, como também de se lhe opor no aspeto ideológico.

Nas suas paisagens, Kiefer não evoca as forças primitivas da Natureza, nem as mistifica, como Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Mueller, Erich Heckel ou Ernst Ludwig Kirchner. Nas paisagens de Kiefer, a terra apresenta-se queimada, é uma terra apocalíptica. As suas pinturas recordam a imagem da Natureza apresentada pelos românticos e pelos expressionistas, mas revelam como, perante as graves ameaças que pairam sobre o nosso mundo, essa imagem está fora do tempo.

¹⁴⁹ In KNEUBUHLERr, Theo, *Wegsehen: Aufsätze, Briefe, Titel*, Merve Verlag GmbH, 1986.

Também a palha que, por vezes, utiliza nas suas pinturas fala de tempos passados. A imagem de verdes prados, florestas sussurrantes e férteis campos, tudo não passa de uma recordação. As paisagens de Kiefer revelam tristeza – insatisfação com o declínio.

E os mitos que o artista evoca perderam a sua inocência mítica porque passaram a fazer parte da História. O mito, ao contrário da História, não tem presente, passado ou futuro. Os mitos ou as paisagens históricas representadas nos quadros de Kiefer foram desvirtuados pela História da Alemanha para justificar e ocultar crimes inconcebíveis. Esta é a problemática apresentada nos quadros de Kiefer e não um surdo e exaltado germanismo.

A história do seu país constitui, sem dúvida, um dos seus principais temas. Neste aspecto, são também notáveis os paralelismos com a obra de Immendorff e Penck, assim como, embora em menor grau, com algumas séries de quadros de Baselitz e Lüpertz. Mas o principal tema de Kiefer é o passado imediato, os doze anos de terror do nacional-socialismo.

O artista não é, porém, um historiador, e nem pretende sê-lo. Não considera a sua obra como uma análise, mas sim o diagnóstico do tempo. A sua percepção da História não é menos complexa que o conceito da realidade defendida por Beuys, de quem, aliás, foi discípulo durante algum tempo.



Fig. 87 Anselm Kiefer, *The Red Sea*, 1984-1985



Fig. 88 Anselm Kiefer, *märkische Heide*, 1977.

Por vezes, estão embebidas de uma ironia mordaz e de um patente sarcasmo, como quando Kiefer apresenta a marinha de guerra do Terceiro Reich - que pretendia conquistar a Grã-Bretanha – flutuando numa banheira, num quadro intitulado “*Operação Leão-Marinho*”, segundo o nome de código da operação que foi abandonada antes de ter sido sequer iniciada.

Também a série dos seus grandes quadros multimidiáticos sobre a batalha de Hermann, na floresta de Teutoburgo, uma magistral combinação de gravura em madeira, pintura e colagem, tem a sua nota de ironia e sarcasmo.

Uma das paisagens mais reveladoras dessa categoria retrospectiva é de um Anselm Kiefer de 1974 que representa o *Märkische Heide*, perto de Berlim, um lugar repleto de memórias culturais alemãs, não só do início do século XIX romântico e pastoral como contada por Theodor Fontane, mas também de conflitos militares horríveis e portentosos do século XX.

É uma visão da terra queimada, uma terra que nunca pode ser regenerada, e é uma imagem que, como Alfred Leslie, diz muito sobre a maneira como a paisagem parece ter sido relegada nas décadas de 1970 e 1980 ao domínio do mito, história e memória.

A partir de 1969, Gerhard Richter abandona as imagens encontradas que até então utilizara e passa a servir-se exclusivamente das suas próprias fotografias, em especial registos de paisagens. O protótipo que posteriormente veio dar origem às paisagens desfocadas, um tipo de imagem ao qual se mantém fiel até à data, baseia-se na reprodução de *vedute* integradas em vistas da Córsega de 1968, utilizando cores quase kitsch que se fundem, capazes de fazer pressentir através de uma névoa a diluída beleza natural.

Richter combinou diferentes fotografias umas com as outras, não hesitando em «embelezar» a natureza. Os trabalhos *Wilhelmshaven*, *Brücken (am Meer)* e *Seestück (bewölkt)*, todos de 1969, são cenários que, no que diz respeito à escolha temática e à transparência, não são à primeira vista diferentes das obras dos românticos alemães.



Fig 89

Richter, Gerhard, *Apple Trees*, 1987.



Fig. 90

Robert Smithson, *Cais Espiral*, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970.

Mas Richter esclarece, numa nota de 1986, que as suas paisagens «*não são apenas bonitas ou nostálgicas, numa evocação romântica ou clássica à imagem do paraíso perdido, mas acima de tudo 'enganadoras' (ainda que nem Sempre tenha encontrado o meio para o mostrar), sendo que com 'enganadora' me refiro à exaltação com que olhamos a natureza. A natureza que, em todas as suas formas, está sempre contra nós, porque não conhece sentido, nem clemência, nem compaixão, porque não conhece nada, porque é absolutamente destituída de alma, o perfeito oposto de nós, absolutamente inumana.*»¹⁵⁰

As paisagens marítimas são claramente divididas em dois campos, céu e água, por meio de uma linha horizontal pronunciada, o que proporciona uma orientação sem a qual as duas esferas se dissolveriam uma na outra.

É certo que os horizontes estão fortemente acoplados, de modo a dar espaço ao espetáculo dramático de formações de nuvens e voláteis jogos de luz, carregando a atmosfera com tal veemência que começamos a levar a sério o cliché de uma natureza de cortar a respiração.

Bem diferentes são os maciços montanhosos e os quadros de cidades, baseados em fotografias tiradas por Richter da perspectiva inclinada de um avião de passageiros. Ele estava «*fascinado por estas cidades e montanhas sem vida, montes de pedra, tanto umas como outras, coisas sem significado. Foi a tentativa de transmitir um sentimento de conteúdo geral.*»¹⁵¹ Estes trabalhos são um contraponto às paisagens executadas com minúcia e «*Só se deixam agrupar devido à sua fragmentada estrutura pictórica informal*».¹⁵² No lugar de uma película de superfície lisa e perfeita, aparece uma pintura pastosa e grosseira, uma profusão de manchas.

¹⁵⁰ In RICHTER, Gerhard. *Catalogue Raisonné*. Volume 4: 1988 - 1994, nos. 652-1 - 805-6, Elger, Dietmar. 2015.

¹⁵¹ In GODFREY, Mark, *Gerhard Richter: Panorama: A Retrospective*, Tate Publishing; New edition edition (30 May 2016), p.120.

¹⁵² In GODFREY, Mark, *Gerhard Richter: Panorama: A Retrospective*, Tate Publishing; New edition edition (30 May 2016), p.122.

2.5 Considerações Finais: Paisagem versus Realidade.

Foi preciso um século para a pintura se procurar e achar. A paisagem ‘extingue-se’ no século XX, ou pelo menos já não é lugar para a reflexão da pintura, será na verdadeira arte do século XX, a ‘nova tela’ denominada cinema. Daqui em diante a obra de arte passa a ser pensada mais a nível mental (Picasso dizia que pintava as formas como as pensava e não como as via) e emocional do que ao nível da realidade dos fenómenos concretos da natureza, nas verdades latentes para lá da natureza de que Klee (1879/1940) falava.

Mas que pode fazer a pintura uma vez que abandonou a linguagem tradicional da representação da natureza e se afastou dela o suficiente para se tornar incompreensível? O que pode ela comunicar?

Como assinalou Marcuse¹⁵³, uma obra de arte não é verdadeira pelo seu conteúdo ou pela sua forma, mas porque o seu conteúdo se tornou forma.

Na realidade com a cartografia de praticamente todos os recantos da terra, a confluência dos progressos tecnológicos e científicos da industrialização em grande escala, do urbanismo triunfante, dos meios de transporte e comunicação cada vez mais bem-sucedidos, com a massificação sem precedentes da produção e do consumo, com o fascínio crescente das utopias tecnicistas, o mundo artificial construído por e para o homem é considerado como único meio digno e adaptado às suas novas condições de vida.

E assim a natureza e a paisagem no século XX mais não são que objetos passíveis de ser manipuláveis, numa perspectiva utilitarista: uma e outras reduzidas à ocupação, à exploração, à regulação, a espaços de lazer ou de poder, destinadas a adaptar-se e a satisfazer as exigências ilimitadas e as necessidades, muitas das vezes fabricadas, do homem contemporâneo.

¹⁵³ Ver *The Aesthetic Dimension: Toward A Critique of Marxist Aesthetics*, 1979. Neste livro a dimensão estética (para não ser confundido com um capítulo de *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955; second edition 1966) de Marcuse, é uma resposta a artigos anteriores dentro da teoria crítica sobre o tema da arte, em particular as de Walter Benjamin e de Theodor Adorno. Marcuse rejeitou o texto designado de Benjamin em "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*" para a politização (ou seja, um reflexo literal das realidades políticas percebidas) da arte moderna, reprodutíveis tanto para refletir o estado de uma sociedade e para incentivar a mudança. Como ambos, Benjamin e Adorno, Marcuse acredita que a resistência da arte a promessas de repressão social, e que uma revolução cultural está necessariamente ligada a uma revolução política ou social.

Assim, falar da paisagem do século XX é, antes de mais, verificar senão a sua ausência, pelo menos a sua colocação a saque. O exemplo mais sintomático desta perda é precisamente o facto de a noção de património, a partir dos anos sessenta, ter sido alargada a áreas geográficas – a necessidade de preservar certos sítios naturais, revela que os estamos a perder, relíquias de um mundo perdido, devorado pelo tempo e pela técnica.

Mesmo a *Land Art*, que revelava um desafio subliminar à inevitabilidade de uma realidade desencantada e desenraizada, pode ser considerada por alguns um engodo: não é um sinal de um regresso à paisagem, antes é a sua negação; pois, na sua maior parte, trata-se de cenários fora do alcance humano a que só se tem acesso através de fotografia e/ou de vídeos, estando, por isso, mais ocupada a redesenhar as fronteiras da arte do que a exaltar a natureza.

Mas por um lado a *Land Art* pode remontar-nos aos primórdios da arte, ou da paisagem oitocentista, e desvia-nos a atenção para problemas tão atuais como a precariedade dos recursos naturais convidando-nos, "imperativamente" a assumir a nossa pequenez face à grandiosidade da natureza.

Em suma, este movimento, desprovido de uma essência canónica, dá-nos a liberdade de lhe podermos atribuir a nossa própria essência. «*A minha arte trata do trabalho por toda a vastidão do mundo, em qualquer lugar da superfície da terra. A minha arte possui os temas dos materiais, das ideias, do movimento, do tempo. A beleza dos objetos, dos pensamentos, dos lugares e das ações. O meu trabalho trata dos sentidos, do meu instinto, da minha própria escala e do meu próprio empenhamento físico. O meu trabalho é real e não ilusório ou conceptual. Trata das peças verdadeiras, do tempo verdadeiro e das ações verdadeiras.*»¹⁵⁴

¹⁵⁴ In LONG, Richard in Citação da Documenta 7, Kassel, 1982, p.129.



Fig. 91 Robert Smithson, *Cego no vale dos Suicídios*, 1962.



Fig.92

Lewis Baltz, *Park City, interior no. 70*, 1980.

A *Land art* inaugura uma nova relação com o ambiente natural. A paisagem já não é representada pictoricamente nem é um manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza passa a ser o lugar onde a arte se enraíza. O espaço físico – desertos, lagos, *canyons*, planícies e planaltos – apresentam-se como campo onde os artistas realizam intervenções, como em *Cais Espiral*, que Robert Smithson constrói sobre o Great Salt Lake, em *Utah*.

Será preciso esperar pelo fim dos anos 70 do século passado com os movimentos ecológicos e as manifestações contra a indiscutível má gestão da natureza que os artistas vão registar, fotógrafos na maior parte, como o próprio Smithson¹⁵⁵ pois a sua arte é fundada não na natureza, mas na sua desnaturação, o que lhe interessa é a *entropia*; Lewis Baltz – atente-se nas fotografias de *Park City* (1978-81) nas quais vemos a indústria a transformar o terreno para a construção de casas de fim-de-semana, outra invenção do século XX; Sophie Ristelhueber (1949) -fotografa paisagens em crise, corpos (porque um corpo também é paisagem) ou lugares manipulados, marcados, sacrificados e Tony Smith (a estes nomes havia que juntar Christo, Richard Long e Hamish Fulton, que, embora noutra perspetiva, vão também intervir na paisagem).¹⁵⁶

Aqueles vão regressar, de certa forma, ao *sur le motif*: montanhas esventradas, descargas, terrenos baldios, subúrbios decrépitos e abandonados, cidades desoladas e destruídas pela guerra, auto-estradas, ou outras marcas humanas modernas ou antigas, como objetos da nova paisagem; num olhar factual, objetivo, sem sentimentalismo nem nostalgia.

É toda uma iconografia do homem e da sua relação com a natureza que se

¹⁵⁵ Smithson – 1938/73.

¹⁵⁶ Richard Long é um escultor Inglês e um dos mais conhecidos artistas britânicos. Várias de suas obras foram baseados em torno de deambulações que ele realizou na paisagem, e assim operam como uma escultura natural na terra; ele usa os meios operativos como a fotografia, textos e mapas das paisagens por onde ele deambulou. No seu trabalho, frequentemente citado como uma resposta aos ambientes em que ele ingressou, a paisagem seria deliberadamente mudada de alguma forma, como numa linha feita na terra *Walking* (1967), e outras vezes as esculturas foram consumadas na paisagem construídas por rochas ou semelhante materiais encontrados e depois fotografados. Outras das suas peças consistem em fotografias ou mapas de paisagens inalteradas acompanhadas por textos que detalham o local e a hora da caminhada que ele realizou.

Hamish Fulton (nascido em 1946) é um artista “caminhante” britânico. Desde 1972, ele só fez trabalhos com base na experiência de caminhadas na paisagem. Ele apresenta as suas caminhadas numa variedade de meios, incluindo a fotografia, com ilustrações e de textos. Desde 1994, ele começou a praticar caminhadas de grupo. Fulton argumenta que “*caminhar é uma forma de arte em seu próprio direito*” e defende um reconhecimento mais amplo da *Walking Art*.

apresenta perante nós, herdada da pintura de paisagem do século XIX, mas também da fotografia, do fotojornalismo.

A escultora Clara Menéres (1943) na sua exposição de 2006, *A Preto e Branco*, exhibe uma série de fotografias onde nos mostra um conjunto de paisagens atuais em crise, e como a artista nos diz, no prefácio do catálogo da exposição: «*Os desastres, as tragédias, os desgostos deixam marcas profundas nas pessoas e nas coisas: A natureza sofre da loucura dos homens e isso é visível na sua pele: manchas, feridas, cicatrizes quase sempre negras; corpos reduzidos a cinzas ou à sua estrutura mínima; ossadas despidas de vida, quer sejam árvores, pessoas ou paisagens*».¹⁵⁷

Repare-se que a paisagem contemporânea passa efetivamente pelo fotojornalismo de James Nachtwey (1948), que começou por ser um fotógrafo de guerra e agora é um fotógrafo antiguerra, e de Sebastião Salgado (1944) – que concilia estética e informação, estética e *engagement*, estética e política: em *Outras Américas* (1984) é a América que não a do consumismo norte-americano, mas a das tradições espirituais, a das favelas e a dos índios; em *Sahel* (1984-1985) é a África da fome; em *Trabalho* (1986-1992) é a dominação da máquina sobre o homem; em *Terra* (1997) é a importância da terra e dos homens que se batem por ela, os *sem-terra*; em *Êxodos* é a história de toda a humanidade em movimento, da migração, da pressão das cidades, da transformação das relações económicas e geopolíticas.

As paisagens de hoje são, portanto, anti-paisagens, entrópicas, em ruínas, decadentes, torturadas e que, idênticas por todo o planeta, oferecem a mesma vista fúnebre, feito cemitério de signos; signos que testemunham a nossa intervenção, (política é claro), sobre ela, da qual é banida qualquer promessa de reconciliação e harmonia entre natureza e homem.

No fundo é aquilo que Freud teorizou como repulsa originária – o homem está dividido contra si próprio e os conflitos inconscientes exprimem-se em pensamentos e

¹⁵⁷ In MENÉRES, Clara, Prefácio do Catálogo da Exposição *A Preto e Branco*, Lisboa, 2006, p.7.

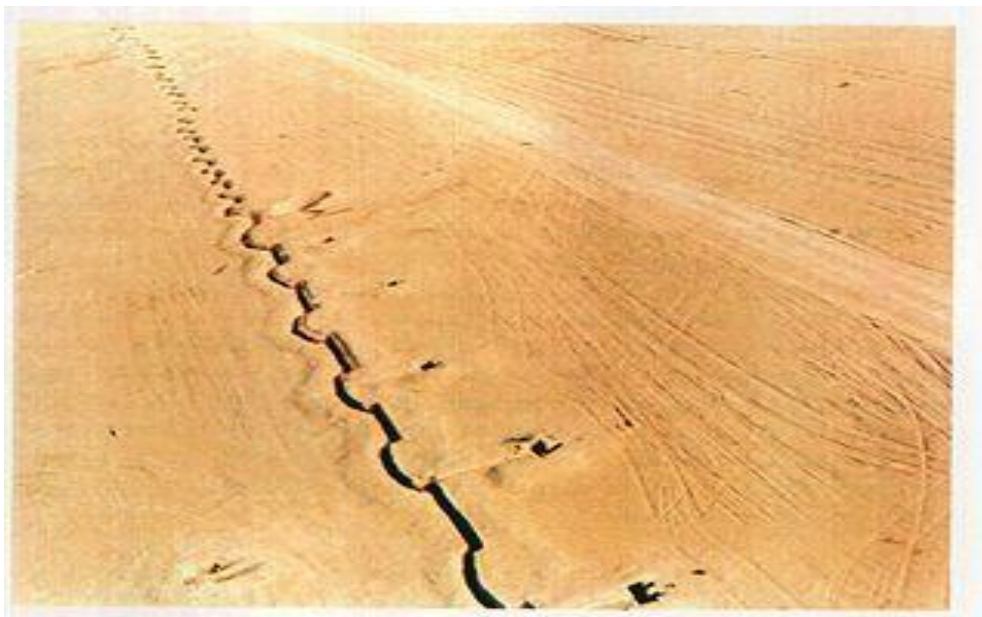


Fig. 93

Sophie Ristelhueber, *Fotografia da série Fait*, 1992.



Fig. 94

Clara Menéres, *Costa da Morte*, nigredo 7, 2003.

atos que parecem irracionais – e que Heidegger entendia como contração pela violência.

Posto isto, os artistas quando se interessam pela paisagem, contentam-se em condenar os excessos, mas na maioria dos casos sem nunca fazer referência explícita a uma natureza estilizada, fragmentada, tal como o homem. É que já não é possível representar uma paisagem inocente numa sociedade alienada, cujas fantasias políticas se lhe colaram, se apoderam dela, refizeram-na, adaptaram-na às suas necessidades.¹⁵⁸

E a guerra, material ou psicológica, que se faz pelo domínio da paisagem e dos seus recursos (*vide* Palestina, Síria, Afeganistão, Iraque, Ártico, para só falar dos exemplos mais recentes), é o exemplo mais sintomático.

Mas, alguns perguntarão, que pode fazer a pintura uma vez que abandonou a linguagem tradicional da representação da natureza e se afastou dela o suficiente para se tornar “incompreensível”? O que pode ela comunicar? Talvez aqueles que entram em dificuldade defronte de um quadro de Rothko soubessem responder melhor à questão.

É que se a sua obra não representa paisagens, representa, todavia, *«O ponto extremo de uma emoção espacial sugerida pela pintura, ou melhor pela cor, articulada numa gama, que vai, da mesma maneira que a paisagem histórica, do idílio à tragédia. A arte contemporânea, para além da paisagem considerada tipo, dá assim uma síntese do problema colocado pela relação cada vez mais existente entre o homem e o meio natural, anteriormente representada por um modesto jardim, hoje mais vasto que o infinito físico e sensorial.»*.¹⁵⁹¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ver WARNKE, Martin, *Political Landscape: The Art History of Nature*, London, 1994.

¹⁵⁹ Trad. livre do autor « *le point éxtrême d’une emotion spatiale suggérée par la peinture, ou mieux pour la couleur, articulée dans une gamme, qui va, tout comme le paysage historique, de l’idylle à la tragédie. L’art contemporain, au-delà du paysage considéré comme genre, donne ainsi une synthèse du problème posé par le rapport de plus en plus grand qui existe entre l’homme et le milieu naturel, autrefois représenté par un modeste jardin, aujourd’hui plus étendu que l’infini physique et sensoriel.* », in BATTISTI, Eugenio, « Paysage (Arts) », in *Encyclopédie Universalis*, p. 658.

¹⁶⁰ Eugenio Battisti (1924 –1989).



Fig. 95
Clara Menéres, *Baía de Maputo*, solve/coagula 1, 2003.



Fig. 96
Sebastião Salgado, *Campo de refugiados em Benako, Tanzania*, 1994.



Fig.97

James Nachtwey, *à procura de sobreviventes (11 de Setembro)*. Nova Iorque, 2001.

Para finalizar este capítulo sobre a temática da paisagem nas artes visuais, particularmente na pintura, remetemos para a análise visual de uma obra herdeira das temáticas do romantismo, de um olhar histórico-cultural visual e de tudo o que se escreveu neste capítulo. A obra é o filme *Vertigo* de Alfred Hitchcock, metáfora artística de tudo o que se escreveu neste texto. O filme aborda a dicotomia vida/morte, arte/realidade, numa história assombrada por paisagens e fantasmas do passado e do presente.

Durante muito tempo cessam os diálogos e vamos visitando lugares e paisagens do passado e de morte: capela-cemitério do séc. XVIII, hotel antigo, flores para os mortos, museu com o retrato de uma morta, floresta das sequoias. Síntese das temáticas da pintura, porque faz referência aos géneros natureza-morta, paisagem, retrato. Quem é aquela mulher? A imagem que tínhamos visto no genérico, sem que a ampliação nos deixasse perceber se tratava de Madeleine, de Judy, de Carlota ou das três, “paisagem” da mulher e da morte, sem identidade possível.

Alguém que sabe que vai morrer e que se opõe à *Sequóia Semperviva*, «*Always green, ever living*» (na mais bela sequência do filme, e do uso da paisagem numa obra de arte do século XX).

As próprias imagens do percurso dos protagonistas do filme pela floresta remetem-nos diretamente para as pinturas de um Turner ou de um Friedrich, no conceito, uma natureza ilimitada como um mistério insolúvel, que eles visualizavam como uma série de paisagens míticas em termos de destino cósmico e na relação do Homem perante algo incomensurável e que não admite comparação; ou para as pinturas de Barbizon, na forma, uma natureza do tipo atmosférico e romântica nos tons.

De nada vale ao homem entrar no inferno (como Orfeu) se as leis do aquém se sobrepõem ao mistério total.

Quando assim acontece, cessa a aparição. E ficamos, de novo na vertigem (não vivemos nos tempos atuais em constante vertigem). Do sonho, da loucura, do inexplicável total.

«Que pode o mundo das Sequóias Sempervivas, das raízes, da duração e do tempo, contra o mundo das aparições, do mar, do primeiro beijo, das imagens, do que sempre escapa, escorre e flui!»¹⁶¹

Que pode o mundo das *Sequóias Sempervivas* contra o nevoeiro, o regelo e a geada, os fumos vagabundos dos comboios e dos barcos, o odor das ervas queimadas, das ervas floridas, das ervas húmidas, o brusco frio que gela as cores do mundo com o vento.

Contra as pedras das fachadas, os brincos do sol e da sombra, da bruma e das estações que fazem-nas bulir como a superfície das árvores, como as nuvens do ar, como a face das águas.

Contra a pintura das águas, do ar, das miragens do ar na água, da água no ar e de tudo o que flutua, oscila, rodopia, hesita, vai e vem entre o ar e a água. Contra uma sombra: não se lhe vê palpar no fundo senão um vago clarão, uma flexa longínqua, a crista de uma breve onda; um clarão sobrevém, tudo reaparece num segundo para se dissociar imediatamente e se afogar no sol.

¹⁶¹ In da COSTA, João Bénard, *Folhas da Cinemateca*, 1994.

Uma mancha de Veneza, ali Londres, além algum rio francês, uma praia portuguesa, algum canal da Holanda, além o mar da Normandia, por toda a parte o império ilimitado do ar, da luz, do crepúsculo e da água...

Assim a arte cinematográfica presta uma das mais belas homenagens à história da paisagem na pintura e testemunha que apesar de a pintura ter seguido outros caminhos formais e conceptuais, a pintura de paisagens será sempre uma referência histórica, artística, estética, imagética fundamental e sobretudo catalisadora na construção de uma história cultural do olhar através da paisagem.



Fig. 98 Frame, Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

Capítulo III

***Always green, ever living.* O Cinema e a Paisagem.**

3.1 Considerações Iniciais

Este capítulo pode ser considerado uma circunavegação cinematográfica. Apesar de se pretender extenso, não é exaustivo. O impulso desta viagem cinematográfica, em comparação com os trilhos dos exploradores do Ártico, das viagens dos navegadores dos descobrimentos ou das conquistas dos alpinistas, não está relacionado tanto com o esforço físico, ou com a posse do espaço tangível, mas com a análise das provas de produção cultural – neste caso, especificamente, o cinema. Este capítulo tenta fornecer um mapa, um índice.

Para Deleuze¹⁶² (1925/1995), o cinema não é uma língua, universal ou primitiva, nem mesmo pode ser definido como uma linguagem. Para ele, o cinema traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, uma relação necessária através do qual a linguagem constrói os seus “objetos” (unidades e operações significantes).

Contudo, essa relação, mesmo inseparável, é específica, e consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), como também em pontos de vista tomados sobre esses mesmos movimentos e processos (signos pré-significantes). Pier Paolo Pasolini (1922 /1975), o cineasta italiano, afirma que o cinema se constitui enquanto uma linguagem não convencional, diferente da escrita e da falada, pois exprime o mundo não através de símbolos, mas por meio de uma realidade própria.

163

A criação dessa realidade própria constitui-se a partir das representações do espaço que o cinema constrói de maneira singular, tecendo envolvimento entre o que se vê (a forma) e o que se apreende daquilo que é visto (o conteúdo). O registo cria os seus objetos de exposição, fazendo do sensível e do inteligível uma só matéria constitutiva da linguagem- imagem.

Na qualidade de um “documento de estudo”, a força do filme reside naquilo que o diferencia das outras formas visuais. Na originalidade da imagem cinematográfica

¹⁶² In DELEUZE, Gilles *Cinema 1: The Movement Image* (French: Cinéma 1. L'Image-Mouvement), Paris, Les Éditions de Minuit. 1983.

¹⁶³ In GREENE, Naomi *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton University Press (March 23, 1992), p.45.

encontramos uma qualidade especial de registar tensões, de mostrar o mundo. O cinema oferece-nos a possibilidade de perscrutar o real através do impulso imaginativo e da prova documental, de fazer ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir uma imagem da nossa realidade. A escrita cinematográfica exprime-se como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa.

Na opinião de João Mário Grilo (1958) *“quaisquer que elas sejam, as palavras de ordem no cinema, as unidades elementares da sua linguagem e dos enunciados institucionais em que ela se exprime e atualiza, relevam, portanto, de uma pragmática que se representa nos filmes e na natureza performativa dos seus enunciados. A profundidade de campo da imagem do cinema não esbarra na Natureza, nem na intencionalidade da mise en scène, nem sequer nos modos e nas dificuldades técnicas de conjugação ótica do mundo, mas no contorno e nos limites de uma palavra institucional e no efeito-território que ela produz; o campo cinematográfico – a porção de espaço contido pelo enquadramento da câmara – não é, por isso, apenas imagético; possui uma substância política”*¹⁶⁴

Construindo ficções visíveis e paisagens, o cinema apropria-se de modo particular do espaço e do tempo através das texturas de cenário, montagem, luz, som e edição. Portanto, a paisagem, como uma escrita do imaginário e da memória social, integra o cinema no seu movimento permanente de recriação. No entanto, o cinema ao criar diferentes realidades torna-se num potente intermediário na construção da própria paisagem. O cinema torna-se assim num arquivo que reúne não somente um vasto repertório de documentação sobre o espaço paisagístico, quanto sobre as mudanças nas conceções da paisagem no imaginário coletivo, uma vez que esse também entende as alterações constantes na paisagem.

Espaços, movimentos, cores, formas, eventos, relações, vidas são registados pelo olhar da câmara cinematográfica e inscrevem uma cartografia dos lugares através da captura /recriação de suas imagens. O cinema é uma fábrica de arquivos onde as representações do espaço social e da paisagem ganham abrigo, revelando-nos o imaginário social de um período e os usos sociais que engendram as topografias

¹⁶⁴ In GRILO, João Mário, *A Ordem no Cinema: Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1993. P. 4-5.

geográficas. O cinema também se constitui como um espaço narrativo, ou seja, aquele que se institui através de um jogo de relações entre significantes (imagens) e significados (conteúdos) e expõe uma linguagem, como um índice que estabelece vias diferenciadas de visão do espaço das representações das várias paisagens.

O espaço narrativo potencializa o nosso imaginário e traz à luz uma matéria inteligível através da qual podemos construir os nossos objetos de leitura como unidades e operadores significantes. Relembrando Merleau-Ponty (1908/1961) ¹⁶⁵ a linguagem cinematográfica desabrocha num plano de leitura, cria um mundo e pinta um futuro.

Numa coexistência de mais de um século já atribuído entre o cinema e a paisagem, firmou-se um conjunto imprevisto de conexões materiais e simbólicas. Esse conjunto de relações desenvolveu uma textura densa de permutações de signos, fazendo da paisagem e da linguagem cinematográfica espaços de representação que se interrogam e se usam reciprocamente.

E, se considerarmos que a representação é mais do que uma mera duplicação mimética do real, nela o pensamento tem lugar privilegiado para formular o sentido do representado e indagar os propósitos da sua existência. Assim a arte cinematográfica consagra um caminho de reconhecimento do mundo, da vida, da memória e dos sonhos que pulsam das/nas várias paisagens.

Como escrevemos na Introdução desta tese, na contemporaneidade a paisagem assume múltiplas formas e variadas interpretações e já não é possível representar uma paisagem inocente, como no séc. XIX, numa sociedade alienada, cujas fantasias políticas se lhe colaram, se apoderam dela, refizeram-na, adaptaram-na às suas necessidades.

E a paisagem do futuro onde está? Há quem diga que está no cinema, nos filmes de ficção científica, de conquista do espaço, dos céus, porque esse é o espaço que ainda não foi conquistado, marcado politicamente...será isso algo de novo?

É que a “modernidade” se abriu com a captação dos céus, presentes já num

¹⁶⁵In MAURICE, Merleau-Ponty *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Edited by Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1964.

Turner ou num Constable. Ruskin havia já notado que o que distinguia a paisagem “moderna” era a sua «nebulosidade». Por isso, a representação do céu, símbolo do infinito e do efémero, em eterna transformação (ideias modernas), era a reação à estabilidade, à permanência, à claridade da pintura até então.

Como nos diz Damisch (1928)¹⁶⁶, a observação do céu e dos seus efeitos atmosféricos conheceu na Europa desses tempos um renovado interesse desde os estudos de Luke Howard - autor de um ensaio de classificação científica das nuvens, em 1803 -, à poesia de Goethe e Shelley e à música de Wagner, que buscava o infinito. Cézanne, ao dar mais importância à tela enquanto texto do que ao texto da natureza, levava à libertação da tela de qualquer «nebulosidade»; facto que permitiria que o infinito se expressasse na tela branca (1918) de Malevich.

Portanto a pintura já havia procurado o infinito e dado, de certa forma, a resposta. As paisagens contemporâneas de ficção científica, as virtuais, as manipuláveis (de que os meios de comunicação, os poderes políticos e os poderes económicos são os principais promotores) podem questionar a ideia de humanismo e, consequentemente, a própria ideia de democracia, mas isso já é uma outra análise.

Este capítulo apresenta numerosos desafios conceptuais, estruturais e metodológicos e cada subcapítulo deste capítulo começa na mesma junção: ponto de encontro dos discursos de representação cinematográfica, da estética, das técnicas, das tecnologias de cinema e das preocupações e expressões de cineastas proeminentes.

Cada argumento e análise retiram (e contribuem para) áreas existentes neste território de cultura visual, mas também engloba, sintetiza os seus antecedentes e as influências, em virtude desta intenção maior de uma tese: reconhecer, estimular e integrar novas teorias da paisagem no cinema.

O *mapeamento* realizado neste capítulo como um todo preenche os requisitos cartográficos de medição quantitativa e qualitativa: ele seleciona e destaca o significativo, o proeminente e o representante, mas ele também se esforça para delinear as propriedades essenciais e inatas de cada exemplo e procura o historicamente,

¹⁶⁶ In DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

socialmente e culturalmente significativo dentro dele.

As ideias contribuidoras para este capítulo não podem ser chamadas de “navegadoras ou exploradoras” de si mesmas. Existentes como ideias dos territórios cinematográficos, que descrevemos aqui, são vistas mais corretamente como desbravadoras ou guias, que possuem um conhecimento único e experiência dos vários cinemas nacionais que percorre este capítulo. Como pensadores, atuamos em remover os adicionais, mais como mapa-fabricantes destas terras visuais, que são habilmente vistoriados por outras análises teóricas.

A partir de uma base de princípios do século XIX, de contextos e suportes para a representação da paisagem, que nos leva através de uma consideração do trabalho dos criadores, cujo enquadramento e transmutação das paisagens foi considerável para os fabricantes e do público de cinema cuja interação com essas novas representações cinematográficas da paisagem, que mudaram a relação entre a humanidade e a paisagem tão significativamente, resulta um capítulo que define a sua visão sobre a natureza da relação do cinema com a fisicalidade do nosso mundo.

Este capítulo final leva-nos para um local de encaixe para a conclusão desta tese, ao reconhecer nos seus exemplos, as paisagens cinematográficas aculturadas, convencionadas do cinema moderno e contemporâneo, através de uma cultura do olhar.

No final, com uma paisagem cinematográfica inequivocamente construída, determinada por fórmulas e culturalmente incorporada de codificação e de decodificação, nela destacamos a complexidade, a concordância, a pertinência e a abrangência da paisagem cinematográfica mesmo que reconhecemos a sua fabricação, a sua eloquência controlada, mapeada e o seu carácter eternamente onírico e fabricante de sonhos.

3.2 O Cinema é Paisagem: Cartografias

*As fotografias não são feitas à mão; elas são fabricadas. E o que é fabricado é uma imagem do mundo.*¹⁶⁷

Todos os mapas envolvem histórias, onde se organiza tanto uma narrativa como um discurso. Todos os mapas envolvem seleção, inclusão, omissão, observação e, por vezes, invenção. Os mapas são baseados na utilização de técnicas específicas e, portanto, tecnologias específicas. A geografia de oito volumes de Ptolomeu¹⁶⁸ mostrou a terra como plana e em forma de disco. A exploração medieval ofereceu exibições alternativas de onde e como, terra e mar, montanhas e vales, podiam ser retratados e levantaram questões sobre a noção de localização, o lugar do indivíduo, em ambos os mundos natural e construído. O globo terrestre na mais antiga forma sobrevivente, uma representação da terra na sua verdadeira forma esférica, foi concluído pelo geógrafo alemão Martin Behaim (1459/1507)¹⁶⁹ em 1492, e bem pode ter diretamente influenciado Cristóvão Colombo e os descobridores Portugueses no potencial das suas explorações.

Os esforços europeus para descobrir o que se tornou conhecido como o “novo mundo” trouxeram questões sobre as novas técnicas de cartografia. Os mapas existem no tempo, e eles levantam questões que são, igualmente, espaciais e temporais. Eles têm uma forma e sugerem uma ordem. Os mapas podem ser o produto de um indivíduo, de muitos indivíduos, trabalhando em conjunto ou sequencialmente, ao longo do tempo. Desta forma, o mapeamento é análogo ao ambiente cinematográfico, onde o esforço

¹⁶⁷ In CAVELL, Stanley, *The World Viewed*, enlarged Ed. (London: Harvard University Press, 1979), p.20.

¹⁶⁸ A sua obra mais extensa é "*Geographia*" que, em oito volumes, contém todo o conhecimento geográfico greco-romano. Esta inclui coordenadas de latitude e longitude para os lugares mais importantes. Naturalmente, os dados da época tinham bastantes erros e o mapa que está apresentado está bastante deformado, sobretudo nas zonas exteriores ao Império Romano. Ptolomeu inventou a projeção cônica equidistante meridiana, na qual distâncias ao longo dos meridianos e ao longo de um paralelo central são representadas numa escala constante, os paralelos são representados como círculos e os meridianos como rectas.

¹⁶⁹ Em colaboração com o pintor *Georg Albrecht Glockenthon*, Martin Behaim construiu, entre 1491 e 1493, aquando da sua permanência em Nuremberga vindo do Faial, um dos primeiros globos terrestres conhecidos (que ele chamou "*Erdapfel*", ou seja, "maçã do mundo"), que o tornou famoso. O original está hoje em exibição no *Germanisches Nationalmuseum*, de Nuremberga.

O Globo de Behaim, também conhecido como Globo de Nuremberga, seguiu a ideia de um globo construído por volta de 1475 para o papa Sisto IV, mas melhorando a representação e incluindo os meridianos e a linha do Equador. Apesar da fama, o Globo de Behaim tem numerosos erros geográficos, mesmo quando analisado à luz dos conhecimentos da época. Ainda não tem o continente americano, apesar de na altura já ser conhecida boa parte da costa oriental da América do Norte (a Terra dos Bacalhaus).

colectivo e a visão singular, muitas vezes se encontram. O papel do realizador de cinema poderia ser considerado como semelhante à função do geógrafo de mapas, enquanto o papel dos atores e da equipa de filmagem pode, de fato, ser comparado com o papel da tripulação de navios ou com uma equipa de montanhismo.

Ambos, os mapas e os filmes, assumem e tentam posicionar as audiências, ideologicamente, bem como geograficamente. A interação entre os cineastas, os artífices de mapas e o seu público pode ser semelhante a uma peregrinação compartilhada, em que o indivíduo, grupo ou uma cultura, move-se através de uma paisagem familiar ou recém-descoberta. Esta relação com a paisagem, temporal e espacial, como é, pode até constituir a base de um rito de passagem, em que a profundidade ou a amplitude do que é conhecido é reforçada ou reconhecida com aquilo que era até então desconhecido. Paisagem então – numa aplicação particularmente útil do termo – oferece um recetáculo cartográfico para auxiliar a aquisição cultural da mais humana compreensão.

3.2.1 “*Take One*”: Definição de paisagem

A paisagem envolve o isolamento de uma certa medida espacial e de um determinado período temporal. Ou seja, todas as noções de paisagem são produzidas pela interpretação humana que, simplesmente devido à fisiologia humana ou devido à obliquidade política ou cultural, é seletiva. Os subsequentes tratamentos estéticos da paisagem, seja em pintura, fotografia ou filme, envolvem mais seleção, interpretação e omissão, seja por um indivíduo ou por um grupo. As paisagens podem ser reconfortantes ou assustadoras, desafiadoras ou tranquilizadoras como já observamos e descrevemos no segundo capítulo desta tese.

As paisagens “recém-descobertas” nas viagens pelo mundo dos descobridores europeus nos séculos XV ao XVIII muitas vezes trouxeram relatos em textos altamente emotivos, com os descobridores a descreverem uma experiência pessoal, bem como científica. Mas paisagens não são sempre descobertas, elas também podem ser criadas, reproduzidas, ou até mesmo serem inventadas. As paisagens criadas em grande parte no imaginário dos pintores ou dos cineastas muitas vezes içam respostas semelhantes às

paisagens descobertas ou gravadas do mundo real. Paisagens, portanto, não são apenas seletivas, mas nunca são neutras na intenção ou receção. Paisagens retratadas são, muitas vezes, simbólicas e frequentemente contribuem para a formação social, que refletem sobre as sociedades humanas e as normas sociais onde se inserem. Neste sentido a paisagem pode ser encarada como um espaço ilusionista, em que as características inventadas são desenvolvidas e a topografia é secundária para a sua evocação, onde a relação entre o indivíduo, ou o coletivo, e a sua representação é ainda mais acentuada.

Uma definição de paisagem, portanto, precisa reconhecer diferentes tipos de ambientes, do rural para o urbano, do macro ambiente da ecologia ao micro-ambiente da habitação humana. Representações de paisagens podem incorporar as manifestações da modernidade, isto é, inteiramente compostas de acontecimentos da natureza. Enquanto é possível reduzir as definições de paisagem com base na intervenção humana, na sua ausência, na presença de recursos naturais, ou através, do impacto das suas características notáveis. O ponto-chave sobre paisagens é que elas são compostas de muitos elementos e estes elementos interagem para criar a nossa conceção global do mundo.

Como um mapa, a paisagem cinematográfica é a instituição da ordem sobre os elementos da paisagem, recolhendo a distinção entre o construído e o descoberto. Como um mapa, a paisagem cinematográfica tem envolvido tecnologias e técnicas que têm evoluído. Através do século XX, a associação de novas tecnologias do cinema com a formação de paisagens cinematográficas, procedeu para melhorar as formas em que a comunicação e a interpretação da paisagem foram compartilhadas.

O Cinema, como a forma de arte mais bem-sucedida do século XX, trabalhou de maneira semelhante ao Globo produzido por Behaim no século XV, onde foram projetadas e divulgadas imagens icónicas e ideias centrais sobre a paisagem, distinguindo-as para nós, espectadores de uma tela cinematográfica, para descobrirmos melhor as nossas noções de paisagem.

O Cinema atingiu um ponto-chave do seu desenvolvimento na última parte do século XX com a chegada das novas tecnologias do cinema digital. Tecnologias digitais, progredindo rapidamente na frente doméstica como o *hardware*, como o Apple Mac, o

primeiro computador doméstico prontamente acessível, aparecem na década de 1970 depois, softwares como o CD-ROM, chegaram no início de 1980, oferecendo armazenamento de dados conveniente e o DVD da década de 1990, com as suas plataformas suplementares de informação fílmica.

A chegada das tecnologias digitais ao cinema coincidiu com uma reorientação da nossa compreensão do que constitui uma nação, ou estado-nação, com uma reavaliação da ideia de comunidade, correspondente ao surgimento de comunidades fundadas no *world wide web*, facilitado pela internet e com a crescente importância do global, apoiada por esta comunicação digitalmente melhorada. No entanto, conceitos e ideias que atualmente informam a nossa compreensão do cinema e das paisagens cinematográficas, são aqueles conceitos e ideias, formadas na era analógica do século XX.

No futuro, aqueles que nasceram na era digital emergente podem ter uma resposta diferente a paisagens cinematográficas, fundadas sobre a coerência da imagem e som, talvez, em vez de sobre a correspondência do filme para com um sentido da forma preexistente, ou verossimilhança conectada com experiência. Mas aqui, no fim da era analógica, as paisagens cinematográficas relacionam-se com a natureza análoga da representação, e esta representação é produzida pela seleção, construção ou de uma mistura destas, e estas paisagens têm graus correspondentes de autenticidade e de originalidade.

3.2.2 “Framing” a paisagem

A Película cinematográfica, é composta por fotogramas¹⁷⁰ de referência, bem como de fotogramas de composição, e em grande parte apresenta a sua arte como uma

¹⁷⁰ Denomina-se fotograma cada das imagens impressas quimicamente no filme cinematográfico. Fotografados por uma câmara a uma cadência constante (desde 1929 padronizada em 24 por segundo) e depois projetados no mesmo ritmo, em registo e sobre uma tela, os fotogramas produzem no espectador a ilusão de movimento. Isto deve-se à incapacidade do cérebro humano de processar separadamente as imagens formadas na retina e transmitidas pelo nervo ótico, quando percebidas sequencialmente acima de uma determinada velocidade. Esta persistência da visão faz com que nossa percepção misture as imagens de forma contínua, dando a sensação de movimento natural.

Como imagem individual de um filme, o fotograma corresponde ao “*frame*” do vídeo, e ambos são genericamente chamados de ‘quadros’ de um produto audiovisual. A origem do fotograma remonta às origens da própria fotografia, quando o alemão Johann Heinrich Schulze em 1724 descobriu a sensibilidade dos sais de prata à luz.

escolha de sequências. Representações de paisagens, como combinações complexas de encontros visuais ou de características escolhidas, enfatizam a incrível variedade de possíveis inter-relações que compõem o mundo.

As paisagens cinematográficas são ainda mais complicadas pela leitura da observação do movimento, pois dependem do fotograma para sugerir uma leitura e limitar o alcance das interpretações. Embora possa ser possível visualizar um filme em que a linha entre um fotograma e o seguinte pode ser vista como totalmente contínua, os fotogramas dão-nos a aparência de estarem desprovidos de limites, e as tecnologias do cinema têm sido utilizadas para fornecer imagens encapsuladas que, ao invés de limitar a percepção humana, têm a capacidade de melhorá-la.

Ou seja, a importância do fotograma cinematográfico é a sua capacidade de tornar possível uma interpretação e uma compreensão conferida pela forma. Essa estrutura formal, relacionada com o contexto histórico da arte pictórica, é um dispositivo que permite, tanto quanto as estruturas formais de certos tipos de poesia, que ensinam o poeta a melhor traçar o seu argumento poético.

Como Ross Gibson¹⁷¹ assinala: *“A câmara não é uma máquina projetada para expressar a sublimidade – baseada num padrão panteísta romântico ou pós-modernista, o tipo de um sistema global, que antes de uma união centralizada, começa a se desintegrar. A câmara não expressa uma “inexpressividade”, muito pelo contrário. Ela é projetada para não deformar os códigos da perspectiva que foram instalados na prática da arte durante o renascimento.”*¹⁷²

O papel do enquadramento no cinema, usando a câmara para gravar ou selecionar paisagens, é diferente, no entanto, do papel da tela na pintura. Dentro da “moldura” cinematográfica o movimento, geralmente, é um dos indicadores essenciais do significado. O *Frame*, mais frequentemente, é um contributo para o movimento (isto

¹⁷¹ Ross Gibson (1956) é Professor da Creative & Cultural Research na Universidade de Canberra. Nessa função, ele trabalha de forma colaborativa na produção de livros, filmes e obras de arte. O autor supervisiona estudantes de pós-graduação e durante o início de 2000, foi diretor executivo da criação para o estabelecimento do Centro Australiano para a imagem em movimento na *Federation Square*, em Melbourne. Antes disso, enquanto trabalhava na Universidade de Tecnologia de Sydney, ele foi *Produtor Consultor Sênior* durante o desenvolvimento e os primeiros anos do Museu de Sydney. Nos últimos doze anos, ele desempenha funções de Professor na UTS e na Universidade de Sydney.

¹⁷² In GIBSON, Ross, *Camera natura: Landscape in Australia feature films*, framework 22/23 (1983), 47-51. (50).

é, ele é conhecido por ser uma parte de um continuum); muitas vezes contém o movimento, mas sugere que este movimento vai além de seus limites.

Dentro do fotograma, o movimento da câmara pode ocorrer, através da utilização de uma focagem profunda ou menos profunda; O Plano, em cinema, é um fragmento de filme rodado ininterruptamente, ou que parece ter sido rodado sem interrupção. É, portanto, um conjunto ordenado de fotogramas ou imagens fixas, limitado espacialmente por um enquadramento (que pode ser fixo ou móvel) e temporalmente por uma duração. Os fotogramas, planos, cenas e seqüências constituem uma hierarquia de unidades do produto audiovisual, tanto para o planeamento e realização quanto para a receção e análise do seu significado.

No momento da filmagem, o plano inicia-se sempre que a câmara é ligada para a captação de imagens e termina quando ela é desligada. Neste sentido, a noção de plano confunde-se muitas vezes com a da filmagem. No entanto, no cinema ficcional, um mesmo trecho narrativo pode ser encenado e filmado várias vezes de um mesmo ponto de vista, constituindo várias filmagens de um mesmo plano. Portanto, na filmagem, cada tomada é uma tentativa de rodar um plano.

Dentro de qualquer fotograma ou panorâmica geral de qualquer paisagem cinematográfica, não só o movimento, mas a cor e a forma possuem um papel central. A cor e a forma no cinema têm precedentes naturais. Precisamos de olhar para os reinos animal ou vegetal para reconhecer o papel da cor e da forma em revelações de perigo ou de segurança, na formação de padrões de comportamento ou nos ciclos de atividade sazonal. O mundo natural, informa os nossos próprios sentidos, instintivos e práticos, e tem minimizado a nossa natureza construtiva, sugerindo-nos modos em que pode compor e instrumentar a nossa arte visual.

Dada a qualidade expansiva do cinema, a gama de potenciais tonalidades e configurações alternativas é considerável, e o papel dos cineastas ou colaboradores criativos numa equipa de cinema, é reforçado. Em muitos casos, as paisagens cinematográficas envolvem um grupo ou uma visão compartilhada; em alguns casos, eles são o produto de um forte senso individual, no entanto, relacionado com uma história cultural ou social. No entanto, em todos os casos clássicos ou em configurações

alternativas, assentam ambos em convenções comuns de referência.

Estes funcionam como memórias coletivas, recordando-nos a nossa compreensão do mundo natural e podem descrever as nossas associações intuitivas que, em muitos aspetos, são anteriores à nossa linguagem oral. O cinema, portanto, e a “língua” das paisagens cinematográficas, são retratos que conectam os cineastas e os diversos públicos com um senso inato e primitivo do eu e do mundo.

As paisagens cinematográficas não são simplesmente instantâneas, remetem para os nossos “lugares” e para uma categoria geral, que as definem, antes da sua representação. Este auxiliar mnemónico, fundado sobre a complexidade de um enquadramento e de uma justaposição de enquadramentos, onde o lugar dos elementos da composição cinematográfica na nossa compreensão humana é inata, é atemporal e não necessariamente corresponde ao tempo do dia-a-dia, que é sujeita a vida humana.

Pelo contrário, da forma discutida por Henri Bergson¹⁷³, desta vez é real ou pura e estimula as memórias que se entrelaçam com as ações de superfície da existência quotidiana. As sugestões de Bergson tem uma especial referência aqui porque, na análise das paisagens cinematográficas, é possível observarmos um conjunto de características de referenciais que são tanto metafísicos como físicos. Bergson escreveu uma vez:

*“Tudo, então, deve acontecer como se uma memória independente reunisse as imagens com o que elas sucessivamente ocorrem ao longo do tempo; E como se o nosso corpo, juntamente com o seu contorno, nunca foi mais do que uma de entre estas imagens, o último é o que obtemos em qualquer movimento fazendo uma seção instantânea no fluxo geral do devir.”*¹⁷⁴

Por paisagens cinematográficas, enquanto obviamente parte de um *continuum* e igualmente compostas por *frames*, podem ser consideradas também condutores de memórias e de uma forma de tempo, que transcende o próprio cinema.

¹⁷³ Henri Bergson (1859/1941) foi um filósofo e diplomata francês. Conhecido principalmente pelos seus livros *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *Matéria e Memória*, *A evolução criadora* e *As duas fontes da moral e da religião*, a sua obra é de grande atualidade e tem sido estudada em diferentes disciplinas como o cinema, literatura, neuropsicologia, bioética, entre outras. Recebeu o Nobel de Literatura de 1927.

¹⁷⁴ In BERGSON, Henri *Matéria e Memória*. Londres, 1991, p.77.

Seria incorreto, no entanto, sugerir que as paisagens cinematográficas são compostas apenas de imagens e o de um “arranjo cuidadoso”, de uma coleção, ou de uma construção dessas imagens. E os sons da paisagem? Som e música são partes integrantes das paisagens cinematográficas. Se estes funcionam como reforços naturalistas da imagem, ou se eles são complementares, a sua contribuição é considerável. Os ambientes acústicos no cinema revelam um conjunto de relações com o som, bem como oferecem uma variedade de associações para a narrativa cinematográfica, para as respostas do público bem como para as possibilidades de composição disponíveis para os diretores e os editores.

Como o movimento, a cor ou a forma, as paisagens cinematográficas podem usar o som no filme como um atributo, mas não como um elemento discreto, concreto; em vez disso, o som de cinema é experiente em relação ao que vemos na tela; o que ouvimos, adiciona, pergunta, progride, estende, conclui ou desafia a ação, a imagem, o movimento, a cor ou a forma.

O som, ou a música, pode num primeiro plano – fazer uma sinalização próxima da ação ou do evento, sugerindo traços de caráter ou de potenciais narrativas. Um momento específico de movimento, por exemplo, pode ser indicado na paisagem cinematográfica, tanto através da incorporação de som e de música, como pelo uso de certo tipo de vestuário ou de uma configuração narrativa. Também o som ou em especial a música, salienta a natureza performativa do filme, e os aspetos teatrais da paisagem cinematográfica podem ser aumentados pelo uso de som e/ou da música.

Considerando que o espaço visual é quase exclusivamente sólido ou opaco, o espaço *cinematográfico* pode ser transparente. Curiosamente, se invertermos as ideias desta relação em termos do visual e do auditivo no cinema, poderíamos ver o filme como um mapa transparente com o seu próprio som.

Os mapas representam a tentativa para encarnar o físico. Não mais objetos em si, mas pelo contrário são a tela em que a representação encontra a sua forma. O som e a música, como com a imagem, têm uma perspectiva. Eles podem adicionar uma profundidade mimética de um *frame*, ou a sequência de um filme. Eles também podem ser puramente evocativos, e este é frequentemente o caso com a música nos filmes. Os aspetos sensoriais das paisagens cinematográficas notavelmente são avaliados na

diferenciação entre o som, a música e de fato o barulho. O barulho, que tende a denotar o som desagradável ou o inesperado, interrompe uma paisagem cinematográfica, sugerindo uma perturbação para o equilíbrio da imagem ou de uma banda sonora.

O enquadramento de uma paisagem cinematográfica envolve uma complexa combinação de características encontradas ou escolhidas – um pouco visuais, alguns sonoros, alguns relacionados com o movimento, alguns com base na compreensão inata. A variedade de inter-relações entre esses recursos é infinita e depende não só na criatividade individual ou interpretação individual, mas também do grupo ou da compreensão cultural. A paisagem cinematográfica também é formal e concetual e a leitura das paisagens cinematográficas endereça-nos para ser cúmplices com os cineastas e os espectadores do cinema.

3.2.3 Tipologia de percepções da paisagem

Quando se considera as paisagens cinematográficas, não temos que necessariamente construir classificações doutrinárias, mas invadimos “reinos” de acordo. Então, por exemplo, o acordo sobre o que constitui espaço interior ou exterior, acordo sobre a relação entre o primeiro plano e o plano de fundo, acordo sobre como nós percebemos a altura, largura, comprimento e a sua relevância para os conceitos de estado, distância, duração, longevidade e beleza do mesmo.

O cinema, sendo um conjunto complexo de movimento, cor, forma e som, precisa de tais acordos para permitir que a sua ordenação tenha um significado coerente ou relativamente consensual. Isso pode incluir a referência a uma localidade geográfica, a uma cultura ou um período histórico.

Essas ações podem naturalmente ser manipuladas: assumir o papel de fantasia nalgum cinema de ficção científica, referenciando um mundo alienígena e, como é no caso de *Star Wars* (1977) ou de *Blade Runner* (1982), fornecendo conscientemente uma alusão anacrônica aos períodos anteriores da história da narrativa. As tipologias pessoais, bem como as públicas, que estão relacionadas com as paisagens cinematográficas auxiliam em transmitir o assunto ao espectador. O tema por variável usa de figuras reconhecíveis. O filme pode ser metafórico nas suas representações, bem

como metonímico.

A maioria dos filmes é metonímico na natureza e é baseado numa escala identificável das denominações. Então, por exemplo, numa paisagem cinematográfica, em que é retratado um arranha-céus, temos a transferência da ideia de uma cidade, das ideias de negócios e de comércio, das ideias do capitalismo, da riqueza e das ideias de ambição e de aspiração. Alternadamente, na definição de uma cabana de agricultores caindo aos pedaços, talvez do século XIX, temos a transferência da ideia do trabalho, da pecuária, da existência pré-industrial ou agrária. Paisagens metonímicas não sugerem a sua conclusão; elas indicam mais conceitos de relevância que elas encapsulam, ao invés de sugerirem a inclusão. Mas nem todos os filmes são metonímicos.

A paisagem cinematográfica metafórica é a paisagem da sugestão. A metáfora implica a transferência para uma “planície” alternativa da referência. O objetivo da metáfora é aprofundar a nossa compreensão de um tema ou de um subtema e, como com o seu uso no cinema, como na literatura, a metáfora permite à audiência prorrogar a sua relação com o texto ou com a imagem.

Em *O dia depois de amanhã* (2004), um *blockbuster* onde *Jack Halls* (Dennis Quaid) através de uma paisagem congelada é o representante do seu compromisso renovado com o papel parental, em relação ao seu filho *Sam* (Jake Gyllenhaal).

O dia depois de amanhã usa a história apócrifa facilmente identificável das alterações climáticas para investigar temas mais amplos de responsabilidade, compromisso, liderança, crença e fé.



Fig. 99. Frame, *The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich. 2004.



Fig.100. Frame, *The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich. 2004.

As paisagens cinematográficas do filme alternam entre a paisagem ficcionada de Nova Iorque, enquanto ao mesmo tempo, referindo-se a uma Nova Iorque que existe na sua forma antiga, reconhecível por todos.

O filme apresenta tanto uma Nova Iorque real, um local transformado, mas reconhecível para os protagonistas e uma Nova Iorque temática, um lugar de reunião dos valores e de “interpretações”.

Ao fazê-lo, a natureza metafórica das paisagens no filme é constantemente renovada e a conclusão da descongelação faz recuar o público para a questão de como evitar um cenário de catástrofe climático, mas também como renovar o seu sentido de responsabilidade em questões sociais bem como além daquelas referidas no filme.

Nas paisagens cinematográficas, o desenho do real não é só sobre o literal, mas também no metonímico e metafórico, que podem articular o inconsciente, bem como o consciente. As paisagens cinematográficas, portanto, podem ser paisagens da mente, oferecendo representações deslocadas pelos desejos e valores, para que estes possam ser expressos pelos cineastas e compartilhados pelo público.

Tal significação e as suas substituições que operam, apoiaram-se na exploração destes espaços de forma não menos significativa do que a verificada na exploração humana do espaço geográfico real. Paisagens cinematográficas, portanto, são ambas materiais e mediadas. São lugares de descoberta.

3.2.4 Paisagens de mapeamento cinematográficas

As paisagens de “mapeamento” envolvem medição quantitativa e qualitativa. A medida quantitativa refere-se à seleção de pontos no mapa que tem significado – estes podem muitas vezes ser determinados, no mapeamento, pela frequência de uso ou referência, pela sua proeminência ou pela extensão da sua particularidade. Dados quantitativos são uma medida de magnitude, expressado em grande parte em termos físicos, mas também se podem relacionar às características pessoais. Medida quantitativa frequentemente usa as correspondências ou semelhanças ao sugerir regras de análise a grupos particulares. No entanto, mapeamento também envolve medição qualitativa.

Análise qualitativa enfatiza o significado e discute características inerentes ou distintivas. Medição qualitativa não é necessariamente uma prova que é superior ou mais importante; pelo contrário, medição qualitativa visa distinguir exemplos e reconhecer propriedades inatas. Medição aqui refere-se aos atributos essenciais, e as origens de medição qualitativa surgem a partir de nossa experiência dos fenômenos naturais. Empatia desempenha um papel na medição qualitativa, e aqueles envolvidos em tal medição são eles próprios sujeitos, posicionados dentro de um contexto histórico e sociocultural.

No caso do mapeamento de paisagens cinematográficas no início do século XXI, as teorias estão localizadas em análogo à história do cinema; estão envolvidas num sentido cada vez mais universal, mas ainda nacionalizado da produção cinematográfica, e elas estão cientes de que, embora não nasceram necessariamente, o colapso das fronteiras entre os vários *media*, na convergência de uma noção de velho mundo do cinema com um ideal de um mundo novo que nasce nessa multivalência dos *media*.

O Mapeamento não é unicamente uma ocupação da matemática. Enquanto paisagens de mapeamento em termos de definição de dimensões e de localizar com precisão o espaço, as características cinematográficas são análogas. O sentido contemporâneo de um conhecimento especializado de mais de um século de evolução fílmica e um reconhecimento da natureza convincente de navegar por uma paisagem cada vez mais dinâmica entre a produção e o emprego do cinema num mundo contemporâneo em que desapareceu o limite da divulgação do cinema como *media*.

3.2.5 Nação e estética

Uma configuração do cinema, na sua gama de localizações, de imagens capturadas, pode aparecer como o elemento apenas inequívoco, genuíno, incorporado num espetáculo discreto da engenharia moderna. Encontramos paisagens cinematográficas, naturais e urbanas, físicas e sociais, com existências independentes das suas representações e de usos em imagens cinematográficas. A sua persistência no filme incorpora um realismo que desmente a colocação artificial e a inevitável artificialidade das performances humanas num primeiro plano, num foco mais nítido.

Não se pode afirmar com confiança que uma paisagem cinematográfica observada aparece puramente como um registo realista, quando está tão sujeita como qualquer outro elemento cinematográfico para a manipulação estética, para o aperfeiçoamento tecnológico e para uma doutrinação ideológica. A sua presença proeminente e articulada chama a atenção para si mesma como uma inclusão consciente, um portador de significados relevantes para o refinamento de uma estética visual, um contato cultural comum entre o cineasta e o público e/ou a manutenção, questionando e disseminando uma identidade nacional.

As paisagens cinematográficas podem também ser construídas – ou seja, formadas a partir do isolamento consciente, intencional e focando a ênfase de detalhes topográficos com a aplicação de técnicas específicas, e tecnologias (escolhas de perspectivas e lentes, edição, filtros óticos, imagem melhorada gerada por computador). A influência do realismo das imagens em movimento e das propriedades formais e ideológicas do aparato cinematográfico em si, podem trair ou obscurecer este trabalho de construção.

O que está contido na tela pode assumir o *status* do real simplesmente pela sua presença no seu interior. No entanto, a autenticidade da paisagem cinematográfica não é indiscutível: a reflexão da apreciação do que está selecionado para a reprodução alerta-nos para a presença das paisagens como um papel, como outro elemento performativo, em análises contemporâneas de realismo cinematográfico sobre as tecnologias dos *media* do cinema.

A citação de Cavell no início deste texto incorpora e reconhece este paradoxo inerente ao meio: a certeza aparente realista da reprodução mecânica, sem intermediação no cinema de tudo o que cai dentro dos limites do *frame* e da verdade interpretativa da seleção inevitavelmente parcial, da construção e da inclinação de uma imagem, servindo propósitos implícitos ou explícitos.

Também a chave dentro do reconhecimento da seleção é a identificação de um indivíduo que pode ser creditado com a criação artística. Esse isolamento do autor do filme como cartógrafo solitário para a paisagem cinematográfica pode ser particularmente prevalente e tentador dentro de contextos de cinema nacional, no qual a aura da arte é cooptada por motivações do valor nacional, ideológico e estético.

Por exemplo o cinema britânico das décadas de 1950 e 1960 oscila entre o documentário que apresenta uma realidade influenciada pela vida real, séria, realista, com reflexões das configurações da nova classe trabalhadora, e uma nova realidade social colorida, reconhecível das representações da *swinging London*.

Embora zelosamente comprometido com o uso de pessoas locais reais, inalteradas e puras, o documentarista cinematográfico *Paul Rotha*¹⁷⁵ admitiu *que criação reside não no arranjo da configuração mas na interpretação dela*.¹⁷⁶ Poucas paisagens cinematográficas são tão eloquentes como a Roma de *Ladri di Biciclette* (Vittorio De Sica, 1948)¹⁷⁷: as imagens da capital italiana são as mais ilustrativas da privação social e da alienação urbana do ambiente pós-guerra de que o protagonista as experimenta em primeira mão.

Muito poucos foram tão ambivalentes como Jacques Tati em *Playtime* (1967)¹⁷⁸, na fusão de humor e *pathos*, com gags físicos complexos, da loucura humana, de um nostálgico irrisório pessimismo presente, na representação de uma identidade francesa tradicional e de uma reconhecível icônica Paris, que se perde dentro de uma reconstrução clínica modernista.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Paul Rotha (1907 - 1984) foi um documentarista britânico cineasta, historiador de cinema e crítico.

¹⁷⁶ In ROTH, Paul *Documentary* (Londres: Faber, 1936), 187.

¹⁷⁷ Vittorio De Sica (1901/1974) foi um dos mais importantes realizadores e atores do cinema italiano e Europeu. Como ator estreou-se em 1932, no filme *Dois Corações Felizes*. Como realizador a sua estreia foi em 1939, com o filme *Rosas Escarlates*. Em 42 anos de carreira recebeu três Óscares para o melhor filme estrangeiro: em 1946 por *Vítimas da Tormenta*, em 1948 por *Ladrões de Bicicletas*, e em 1971 por *O Jardim dos Finzi-Contini*. É considerado o precursor do neorealismo italiano. Como realizador, além dos filmes com os quais ganhou o Óscar de melhor filme estrangeiro, Vittorio De Sica também se destacou pela direção de *Umberto D.*, em 1951; *Boccaccio 70*, de 1962; *Ontem, Hoje e Amanhã*, de 1963; *Matrimônio à Italiana*, de 1964; e *Os Girassóis da Rússia*, de 1970.

¹⁷⁸ Jacques Tati (1907-1982) foi um famoso realizador francês, ator e argumentista. Ao longo de sua longa carreira, ele trabalhou como ator de comédia, escritor e diretor. Numa pesquisa conduzida pela *Entertainment Weekly* dos realizadores de cinema, Tati foi eleito o maior de 46 de todos os tempos. Com apenas seis longas-metragens no seu currículo como realizador, ele dirigiu menos filmes do que qualquer outro realizador nesta lista de 50.

¹⁷⁹ In HILLIKER, Lee *No Espelho Modernista: Jacques Tati e a paisagem parisiense*. *The French Review* 76(2) (2002), 318-329.



Fig.101. Frame, *Bicycle Thieves* (Italian: *Ladri di biciclette*; Vittorio De Sica. 1948.



Fig.102. Frame, *Bicycle Thieves* (Italian: *Ladri di biciclette*; Vittorio De Sica. 1948.



Fig. 103. Frame, *Playtime*, Jacques Tati's. 1967.



Fig. 104. Frame, *Playtime*, Jacques Tati's. 1967.

Poucos são tão grandiloquentes como a capital francesa exibida no filme *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1982): os seus habitantes participam numa Paris anunciada como um outro lugar, um item de consumidor, aparentemente inconsciente da ironia das suas declarações de individualidade através da aquisição e glorificação de itens produzidos em massa e simulacros, que implicitamente tentam ridicularizar e destruir a originalidade.

Enquanto o realismo de superfície em *La Haine*, de 1995¹⁸⁰ (Mathieu Kassovitz, 1967) é creditado como exigindo o reconhecimento cultural e político dos subúrbios de uma Paris combatida (o *banlieue*), e a descoberta das circunstâncias sociais contemporâneas no uso extensivo dos espaços compete com uma edição estilizada e cinematografia dos filmes de ação.¹⁸¹

Também no filme *Trás-os-Montes* de António Reis (1927/1991) e Margarida Cordeiro (1938), 1974-76, encontramos esta verdade inegável que o cinema em si contribuiu para a imaginação e definição de paisagens nacionais.

Este filme é um regresso à terra dos seus autores: Margarida Cordeiro retornando à sua origem natal e António Reis regressando ao território de *O Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963) onde fora assistente do famoso realizador.

Esta jornada de regresso é também a redescoberta do passado de um território com locais isolados dos poderes centrais e suspensos num tempo arcaico de hábitos rústicos, cujos traços num registo quase etnográfico – “*as rocas de fiar, os teares, o ferreiro que há 60 anos trabalha a «arte», a água carregada a baldes, as mulheres*

¹⁸⁰ *La Haine*, Traduzido em português por *O Ódio*, é um filme francês de 1995 a preto e branco. O filme aborda o conflito entre a juventude francesa, a polícia em Paris e outros problemas enfrentados na periferia da grande cidade francesa. Toda a história se passa num período de 24 horas em que os protagonistas, três jovens franceses, enfrentam a polícia, encontram uma arma perdida e tem que decidir o que fazer com ela; encontram gangues e *skinheads* e quando finalmente voltam para casa, deparam-se com uma surpresa.

¹⁸¹ In VINCENTEAU, Ginette, *Designs on the Banlieue: Mathieu Kassovitz's La Haine (1995)*, in Susan Hayward e Ginette Vincentia (eds), *French Film: Texts and Contexts*, 2nded. (Londres: Routledge, 2000), 310-311.



Fig.105. Frame, *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro, 1974-76.



Fig. 106. Frame, *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro, 1974-76.

*parindo sós, dois breves planos de pormenor de olaria, a música e as danças de pauliteiros, as pontes medievais — compõem uma ideia de civilização em estreita comunhão com o mundo natural.*¹⁸²”

O cinema em si contribuiu para a conceção e a enunciação de paisagens nacionais e comunidades locais, fornece algumas das motivações e parâmetros para papéis nessa reflexão. O poder do cinema na representação da paisagem, seja rural, metropolitana, industrial, urbana ou suburbana, tem impulsionado ou levou os cineastas de cada nacionalidade, de um ponto de vista político, alimentar ou alimentarem-se das definições da identidade nacional e foi visto pelo público de cinema como um dos elementos mais conspícuos e eloquentes no idioma da cultura cinematográfica do qual emana.

Com a presença no *frame* de uma paisagem significativa interpretável, os produtos dos cinemas nacionais vêm para representar os seus países de origem de maneiras que são ao mesmo tempo realista, física, tangível, artística, imaginativa e metafórica. Imagens do cinema da paisagem, portanto, têm tanto para oferecer ao geógrafo cultural como para o historiador de cinema ou ao crítico de cinema.

Para o reconhecimento das paisagens através da fluidez potencial de um significado cultural, deve ser adicionado o reconhecimento dos filtros interpretativos ligados aos modos (curta e documentário de cinema), géneros (o filme de estrada, o suspense, o filme de terror, o noir) e de *auteurs* (em todas as suas manifestações nacionais, industriais e críticas) que transportam as abordagens, leituras e conclusões contidas nesta reflexão teórica.

¹⁸² In AREAL, Leonor, *CINEMA PORTUGUÊS - UM PAÍS IMAGINADO, VOL. II*. Edições 70, Lisboa, 2011.

3.3. Entre a configuração espacial e a paisagem no cinema

Em vez de continuar esta análise, examinando filmes onde uma determinada utilização da paisagem foi utilizada (o seu simbolismo, a sua função, etc.), escolhemos consultar a própria noção de paisagem cinematográfica. Simplesmente, porque na cogitação parece-nos que não há nada óbvio sobre paisagem quando se trata de cinema, pelo menos no sentido de que o termo assume nas artes visuais. Esta última qualificação é necessária, acrescentaríamos, porque a “paisagem” como temos observado nesta tese tem muitos significados diferentes, fato que dificulta uma análise mais perspicaz.

À primeira vista pode parecer surpreendente afirmar que paisagem não pode ser tomada por garantida na Sétima Arte. Afinal de contas, o que vamos fazer com as geladas extensões em *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922)¹⁸³, com as montanhas de *Bergfilme*, de Arnold Fanck,¹⁸⁴ da década de 1920, com o mar de *Maria do Mar* (1930) de Leitão de Barros ou com as vistas panorâmicas do *Monument Valley*,¹⁸⁵ nos *Westerns* de John Ford, se estas imagens não constituem paisagens? Esta pergunta atinge o cerne da questão, mas estamos “ainda mal equipados” para responder agora esta questão até analisarmos este assunto e considerar alguns dos vários significados da palavra paisagem.

¹⁸³ *Nanook of the North* (também conhecido como *Nanook of the North: uma história de vida e amor no Ártico real*) é um filme/documentário mudo americano/ de 1922 por Robert J. Flaherty, com elementos de docudrama, num momento em que o conceito de separação de cinema, documentário e drama ainda não existia.

Na tradição do que viria a ser chamado de “resgate da etnografia”, Flaherty capturado as lutas do homem *Inuk* chamado *Nanook* e da sua família no Ártico canadiano. O filme tem sido considerado incorretamente o primeiro documentário de longa-metragem. Em 1989, este filme foi um dos primeiros 25 filmes a ser selecionado para preservação no *National Film Registry* pela Biblioteca do Congresso Norte Americana como sendo “culturalmente, historicamente ou esteticamente significativa”.

¹⁸⁴ Arnold Fanck (1889 - 1974) foi um realizador de cinema alemão e pioneiro do gênero de filmes de paisagens de montanha. Ele é mais conhecido pelas filmagens nos Alpes que ele capturou em filmes como *A Montanha Sagrada* (1926), *The white Hell Pitz Palu* (1929), *Tempestade sobre Mont Blanc* (1930), *der weisse Rausch* (1931) e *SOS Eisberg* (1933). Fanck também foi fundamental no lançamento das carreiras de vários cineastas durante os anos da Weimar na Alemanha, incluindo Leni Riefenstahl, Luis Trenker, e os cineastas Sepp Allgeier, Richard Angst, Hans Schneeberger, e Walter Riml.

¹⁸⁵ *Monument Valley* é uma região dos Estados Unidos situada na reserva dos índios Navajos em cuja área se encontra um monumento que marca o ponto de divisas de quatro Estados e é denominado “*As Quatro Esquinas*” que é comum a quatro estados, que são o Utah, Colorado, Novo México e Arizona. Foi muito usada para as gravações dos filmes *Western*, particularmente os de John Ford, tendo como ator principal John Wayne.



Fig.107. Frame, *Nanook of the North* (also known as *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*), Robert J. Flaherty. 1922.

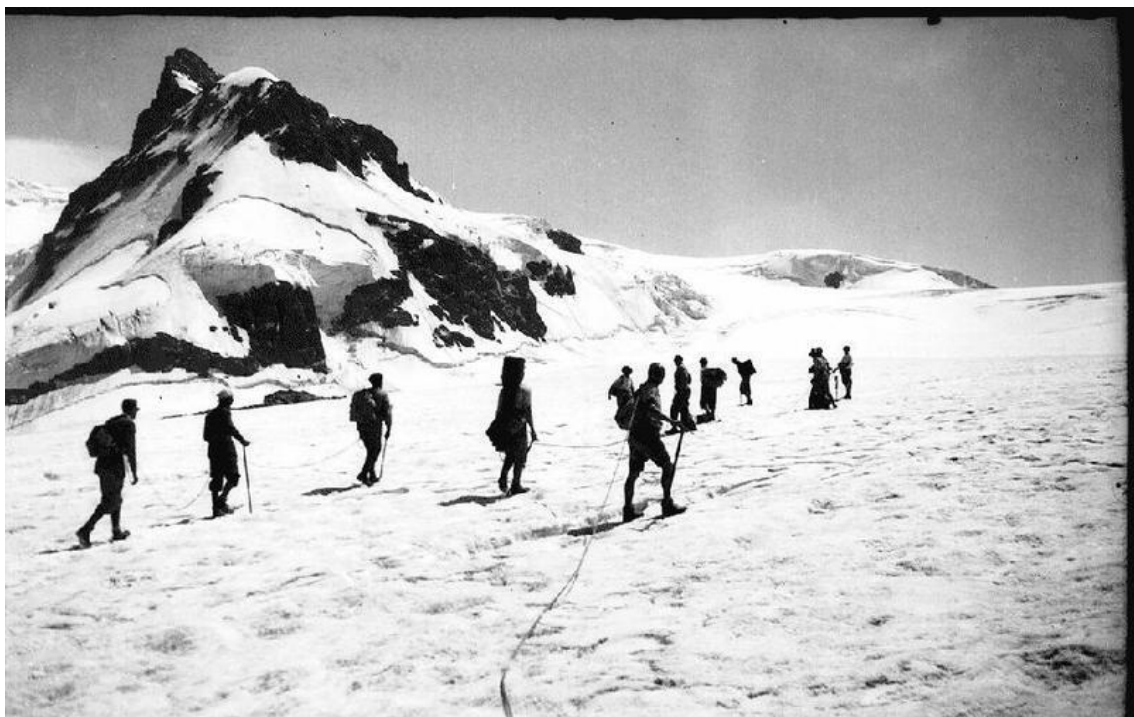


Fig. 108. Frame, *Storm over Mont Blanc* (German: *Stürme über dem Mont Blanc*), Arnold Fanck. 1930.



Fig. 109. Frame, *Maria do Mar*, Leitão de Barros. 1930.

A palavra “paisagem”, que só entrou no léxico inglês durante o século XVII e foi ‘emprestada’ das línguas dos países da Europa do Norte (como já observamos anteriormente, e a sua origem pode ser encontrada no holandês, alemão ou Flamengo), é usada hoje em vários contextos onde refere-se a objetos diferentes (por exemplo: na pintura, arquitetura, geografia - para não mencionar os vários significados metafóricos: paisagem intelectual, paisagem cultural, etc.). Para efeitos do presente capítulo, no entanto, será suficiente para começar por distinguir entre os dois significados comuns do termo.

Com efeito, uma característica deste termo é o seu duplo sentido. Isso pode-se referir a um gênero pictórico, mas pode também referir-se a vista reais de um “espaço natural real, exterior”. Em outras palavras, refere-se à representação pictórica de um

espaço e em outras circunstâncias à percepção real de um espaço. Como resultado, não é errado dizer que os vários olhares de *Monument Valley* de John Ford (1894 /1973) ou que os campos de gelo de *Nanooks* são paisagens.

Também podemos reivindicar com alguma confiança que o conceito de “paisagem” se aplica a todos os espaços exteriores e naturais, vistos num *écran* do cinema, enquanto poderia igualmente ser aplicada para o mesmo espaço como deve ser visto no mundo, ou, por outras palavras, quando percebido no local.

No entanto, esse uso define paisagem em virtude da coisa em “si” em vez da sua representação e, portanto, não faz justiça ao significado do termo dentro das artes visuais. Dentro deste reino, nem toda a representação do espaço exterior ou natural é uma paisagem. No entanto, para dar sentido a esta distinção, vamos primeiro diferenciar o que é o ambiente narrativo cinematográfico e paisagem.

3.3.1 Cenário cinematográfico versus paisagem.

No seu livro, *L'Invention du paysage*, a historiadora de arte francesa Anne Cauquelin constata a ausência do termo e da noção de paisagem na Grécia antiga: “para os antigos gregos, não há palavra ou objeto que de perto ou de longe se assemelha a que chamamos de paisagem”.¹⁸⁶ Há, no entanto, as configurações de ambientes: “Heródoto e Xenofonte não são avarentos nas suas descrições de “locais”. No entanto, essas descrições não constituem o que chamamos de paisagens. Em vez disso, eles constituem condições materiais básicas de um evento, uma guerra, uma expedição ou uma lenda, ao qual permanecem subordinadas”¹⁸⁷.

O mesmo ocorre na poética de Aristóteles: “e tal como o local (*topos*), de acordo com a definição aristotélica, é o invólucro dos corpos que ele limita, também a pretensa “paisagem” (*topion*: localzinho) não seria nada sem os corpos em ação que a ocupam. A narração surge primeiro e a sua localização no espaço é um efeito da leitura”¹⁸⁸ O comentário de Cauquelin, encoraja-nos assim a distinguir entre as duas diferentes

¹⁸⁶ In CAUQUELIN, Anne *L'Invention du Paysage*. Paris: Plon 1989.

¹⁸⁷ Id *ibid* p.39

¹⁸⁸ Id *Ibid* p.39/40.

representações do espaço: a configuração ou o cenário e a paisagem.

O cenário, o local, de acordo com *Cauquelin*, é acima de tudo, o espaço da história e de eventos: é o cenário do teatro, para o que vai acontecer. Nenhuma representação ou discurso recontando ação ou eventos pode ser feito sem uma configuração cenográfica, mesmo que esse cenário pode sido entendido e interpretado pelos espectadores numa variedade de maneiras. A configuração de um cenário refere-se às características espaciais que são necessárias para todos os filmes de acontecimentos de ficção ou dos documentários. No entanto, isto não reduz uma configuração cinematográfica para um mero grupo de filmes.

Todas as unidades de significado num filme, se numa ação, num modo de exibição de um objeto, etc., implicam um cenário (ou vários cenários). Esse espaço cinematográfico é construído pelo espectador através de pistas dos vários sinais audiovisuais (enquadramento, edição, volume do som, eco, etc.) e do conhecimento de que ele já possui das características espaciais do nosso mundo. A configuração cinematográfica pode ser altamente detalhada e precisa, ou pode permanecer bastante vaga e indeterminada.

Em ambos os casos, ainda serve a mesma função discursiva: é o lugar onde a ação ou os eventos ocorrem. Assim, os planos de fundo que são simplesmente pretos (tais como aqueles encontrados nos primeiros filmes de *Edison*) constituem um ambiente/cenário, tanto como as pradarias vistas num plano cinematográfico em qualquer filme *Western*.

No entanto definir o espaço narrativo pode revelar-se mais difícil do que parece pela primeira vez. Isso ocorre porque a configuração cinematográfica, como ação, constitui uma construção concetual inteiramente variável. Em outras palavras, a configuração ou o cenário cinematográfico é normalmente desprovido de limites fixos; ou pelo menos, tais limites são indefinidamente divisíveis, um pouco na forma do famoso paradoxo do filósofo Zeno¹⁸⁹. No cinema, esta dificuldade é agravada pela

¹⁸⁹ Os paradoxos de Zeno (ou de Zenão), atribuídos ao filósofo pré-socrático Zenão de Eleia, são argumentos utilizados para provar a inconsistência dos conceitos de multiplicidade, divisibilidade e movimento. Através de um método dialético que antecipou Sócrates, Zeno procurava, partindo das premissas dos seus oponentes, reduzi-las ao absurdo e com isso sustentar o ponto de fé dos eleáticos e do seu mestre Parmênides, que ia contra as ideias pitagóricas. Como em outros pré-socráticos, não existe na



Fig.110. Frame, *La bête lumineuse* (English: *The Shimmering Beast*), Pierre Perrault. 1982.



Fig.111. Frame, *La bête lumineuse* (English: *The Shimmering Beast*), Pierre Perrault. 1982.

atualidade nenhuma obra completa de Zeno, sendo as fontes principais para os seus paradoxos as citações na obra de Aristóteles e do aristotélico Simplicio.

presença da duração e da montagem. Montagem, claro, pode fragmentar o espaço, quebrar a configuração da ação e, assim, expandi-lo (pelo menos numericamente).

Além do mais, um espaço cinematográfico pode ser sempre incorporado em outros espaços de escala maiores. Consideramos, por exemplo, o documentário de renome *La Bête Lumineuse*, de *Pierre Perraults* (1982)¹⁹⁰: Qual é a sua configuração espacial! É a província de Quebec! A floresta perto de *Maniwaki*! Ou é a sequência de lugares revelados por momentos distintos do filme: a floresta, depois o lago, depois aparece a cabine e assim por diante? De um modo geral, podemos dizer que na média da realização cinematográfica (ficção ou documentário), a configuração da paisagem foca sempre algum destes aspetos (floresta, cidade, bairro, etc.)

(a). Pode também ser incorporada em espaços maiores- muitas vezes não vistos- (por exemplo, O Quebec em *Lumineuse La Bête*), cuja relevância só pode ser estabelecida através da análise ou da interpretação.

(b). Pode ser dividido em um número indefinido de configurações menores: a configuração de cada ação, mas também de cada plano ou mesmo de cada *Frame*.

Neste sentido, um espaço cinematográfico, mesmo que inicialmente sendo estabelecido em função dos enquadramentos das câmaras de cinema, não pode ser inteiramente definido por esta; a configuração de ambientes cinematográficos não pode, por outras palavras, ser reduzida exclusivamente ao que é visto na tela. (O uso de sons que não se veem e olhares são apenas duas das várias maneiras em que o que o invisível num determinado filme podem indicar a sua configuração espacial).

O resultado, como mencionado anteriormente, é que a configuração espacial não é vista e muitas vezes deve ser inferida do que é retratado. Para dar um exemplo bem conhecido, pode-se descrever o cenário de *La Sortie des Usines*¹⁹¹, de 1895, dos irmãos Lumière como da fábrica *Lumière*. Graças ao que vemos da fábrica através do seu

¹⁹⁰ *La lumineuse bête* (A Besta Luminosa) é um documentário canadiano 1982 dirigido por Pierre Perrault, sobre um grupo de caçadores que se reúnem anualmente para caçar alces perto de Maniwaki, Quebec. Foi exibido na secção *Un Certain Regard* no Festival de Cannes de 1983.

¹⁹¹ *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* é um dos primeiros filmes da história do cinema, foi produzido e distribuído em 1895 pelos irmãos Lumière. É, por vezes, considerado como o primeiro filme a ser projetado em público. É um filme de curta-metragem com uma duração de cerca de 45 segundos. O primeiro cineasta português, Aurélio Paz dos Reis, produziu e realizou uma réplica deste filme em 1896, Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança, gravado na cidade do Porto, e que viria a ser o primeiro filme português.

enquadramento, podemos também mais precisamente e com igual validade descrevê-lo como um ponto específico dentro da arquitetura da fábrica; o portão: ou seja, a saída onde os funcionários dos *Lumière* saem da fábrica, depois do seu trabalho.

Além disso, o cenário também é e, obviamente, Lyon, França, Europa. Assim, encontramos-nos com uma série de locais que, de acordo com os usos que fazemos do filme, expandir e contrair, cabendo dentro uns aos outros como bonecas russas aninhadas.

Pelo menos potencialmente fogem de um espaço específico (o local de saída dos trabalhadores da fábrica, definida pelos planos de enquadramento) para o mais geral (Lyon, França, do mundo), de acordo com o princípio semiótico de *pars pro toto*. Como resultado, seria suficiente programar este filme dos *Lumière* numa retrospectiva em “Lyon no final do século” pela sua configuração espacial “de repente transcender” o quadro cinematográfico e para englobar não só a fábrica *Lumière*, mas a cidade de Lyon, até mesmo embora esta última é dificilmente retratado no filme (para dizer o mínimo). Esse uso do filme é, no entanto, perfeitamente plausível.

Neste sentido falar de um espaço já está a oferecer uma interpretação e a declarar uma propriedade (um predicado¹⁹²) do espaço fílmico apresentado no quadro cinematográfico. Para falar sobre isso é preciso invocar um modo particular, que temos de representar um espaço fílmico dado a si mesmo, de interpretá-lo. Isso implica a referência sobre alguma forma de usar um filme, seja simplesmente de tentar dar sentido a uma narrativa.

Ao longo dos anos, os teóricos do cinema procuram analisar alguns dos princípios formais e estilísticos que vão presidir a construção e a compreensão do espaço narrativo, especialmente no que diz respeito ao cinema clássico. A questão da paisagem é mais complicada.

Para começar, podemos dizer que paisagem é, em certo sentido, o inverso do cenário, que é um “anti ajustamento” da sorte. Claro, precisamos de ser mais precisos.

¹⁹² Usamos aqui o termo de acordo com seu significado lógico e gramatical padrão.



Fig.112. Frame, *Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon* (French: *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*), Louis Lumière.1985.



Fig.113. Frame, *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, Aurélio Paz dos Reis, 1896,

No momento, porém, a questão essencial é: como é a paisagem distinta do espaço cinematográfico.

Claro, os historiadores da arte têm estado interessados na questão da paisagem, como temos descrito e observado nos anteriores capítulos, o que constitui uma componente significativa das produções pictóricas mais genéricas. Eles muitas vezes lembram-nos do “nascimento” da pintura da paisagem no Ocidente. Com efeito, como já escrevemos, a paisagem não surge de uma forma mais relevante na pintura europeia até o final do século XVII, após um longo processo de emancipação, cuja origem pode ser encontrada em parte na adoção da perspectiva linear e do processamento do espaço pictórico.

Naturalmente, tal afirmação exige cautela pois qualquer compreensão do nascimento da paisagem será em relação há conceção de paisagem. O que está claro, no entanto, é que esta “proporção” se fundamenta na conjunção de pelo menos dois critérios.

A primeira é a distinção entre *parergon*¹⁹³ e *ergon*¹⁹⁴, que quer dizer entre (a) paisagem como acessório espacial de uma cena pintada (a cena, não o cenário, sendo o principal assunto ou a narrativa de uma pintura) ou como um elemento simples que acompanham um conjunto maior (manuscritos iluminados, frescos decorativos, painéis, etc.); e a paisagem (b) como o assunto principal e independente de uma obra (cenário espacial como o foco principal do trabalho). O segundo critério diz respeito a distinção entre as principais formas artísticas (em particular, a pintura a óleo) e as consideradas Artes menores (aquarela, desenho, gravura, etc.). A este respeito, parece que paisagem foi introduzida nos “formulários” menores bem antes dos grandes.

Trabalhos da paisagem são encontrados, por exemplo, em xilogravuras ou aquarelas por Dürer do final do século XV. Esta segunda distinção entre as maiores e menores formas de arte parece-nos menos útil e talvez menos importante do que o primeiro, que se opõe à paisagem como *paregon* e à paisagem como *ergon*. O que esta primeira distinção traz para que menos no contexto da pintura é nada menos do que a

¹⁹³ Parergon é um termo de Kant, aparece na sua obra *A crítica da faculdade do juízo* (1995). Em grego, *parergon* significa “além ou ao lado do *ergon*”, o “fora da obra”, aquilo que é somente um acessório accidental, ornamentos adjuntos que se acrescentam a uma obra já completa por si mesma.

¹⁹⁴ Em grego *ergon* significa: trabalho, feito, produto, função.

emancipação da paisagem do seu papel de apoio como plano de fundo ou cenário para eventos e personagens. Em consequência, estabelece a condição da sua emergência como um objeto estético completamente distinto.

Portanto, apesar das representações “realistas” de cenas exteriores que pressupunham sempre a presença de algum tipo de “paisagem”, estas representações exteriores foram concebidas como uma marginália (*parergon*) ao lado do verdadeiro assunto do trabalho, eventos ilustrados ou figuras (*ergon*). Neste sentido, a pintura ocidental possuía representações dos espaços naturais bem antes do século XVII, mas não como paisagens autónomas. Só se pintava configurações exteriores, naturais. Como salienta Kenneth Clark:

*Na paisagem a pintura tem tido uma história curta e descontínua. Na maior idade da arte europeia, da idade do Pártenon e a idade da Catedral de Chartres, a paisagem não poderia existir; para Giotto e Michelangelo era uma impertinência. É só no século XVII, que grandes artistas ocupam a pintura de paisagem por si só e tentam sistematizar as regras. Somente no século XIX vai tornar-se a arte dominante e criar uma nova estética.*¹⁹⁵

Apenas recentemente, então, os pintores pintaram a paisagem no seu sentido próprio e moderno, ou seja, como a paisagem autónoma, como escrevemos no capítulo anterior. A arte pictórica tinha que se libertar de exigências anteriores de representação (como a representação de eventos ou ações) para a pintura de paisagem emergir.

A liberdade da fixação de paisagens a favor da paisagem autónoma é a da pintura de paisagem tal como a conhecemos hoje. Em grande medida, determinou a ideia geral ou o conceito que temos da paisagem, e que se caracterizou em diferentes estilos pictóricos como os que já escrevemos no capítulo anterior, de Poussin, Lorrain, Constable, Turner, Corot, Monet, etc.

Neste ponto, poderemos tentar compreender melhor a base para a nossa relutância inicial para conceber a ideia de uma “paisagem filmica.” Com efeito, no cinema, os espaços naturais ou exteriores tendem a funcionar como cenário, ao invés de

¹⁹⁵ In CLARK, Kenneth, Op. Cit., p.229.

uma paisagem na maioria dos casos. É o lugar onde alguma coisa acontece, onde algo acontece e se desdobra. Isso vale para os *Westerns* de John Ford, tanto quanto para os filmes de montanha, concebidos por Leni Riefenstahl. Claro, isso não deveria surpreender pois sabemos que o cinema dominante é acima de tudo um cinema narrativo baseado na representação de ações e eventos. Devemos, pois, concluir que o cinema narrativo é incompatível com a ideia de paisagem? Antes de responder, será útil retornar à questão da autonomia da paisagem na arte.

3.3.2 *Autonomia e interpretação*

Se agora temos uma ideia do que distingue a paisagem da do espaço cinematográfico, convém referir como esta distinção realmente se torna aparente, apesar da linha de fronteira traçada por volta do século XVII, que tantas vezes serve como a “data de nascimento” oficial da paisagem na pintura. O anterior período oferece-nos também uma visão preciosa para a compreensão das condições de possibilidade para este nascimento. De uma maneira geral, sabemos que a paisagem na “pintura” se restringe ao papel de cenário ou paisagem antes do século XVII. É simplesmente o contexto exterior natural para uma ação ou evento, embora também pode interagir com ele, simbolicamente e em aspetos importantes.

Um caso excecional entre os pintores do século XVI parece ser o de Albrecht Altdorfer (c. 1480/1538), de quem Christopher Wood descreve-nos como, “*a primeira paisagem independente na história da arte europeia.*”¹⁹⁶ Certamente não pode se negar a singularidade das paisagens de Altdorfers ou do seu estatuto autónomo. (Wood descreve-as como composições narrativas do qual o objeto é removido ou será abandonado)

No entanto, embora Altdorfer possa ser considerado relevante, é importante salientar que observações semelhantes poderiam ser feitas sobre um grande número de pinturas do século XVI, em que a paisagem desempenha um papel considerável. Dois exemplos bem conhecidos são *A Tempestade*, um trabalho enigmático de Giorgione (c.

¹⁹⁶ In WOOD, Christopher, *Albrecht Altdorfer and the Origin of Landscape*. Chicago: Chicago University Press, 1993, p.9.

1477-1510); e as obras do mestre de Antuérpia, Joachim Patinir (c. 1480-1524), que receberam avaliações amplamente divergentes por vários historiadores de arte. Os casos de Giorgione e Patinir são interessantes na medida em que eles vão problematizar a autonomia da paisagem por colocar em causa o seu desenvolvimento.

Tendo em conta o que foi dito até este ponto, as obras de Patinir não constituem paisagens no sentido pleno do termo (paisagens autónomas, independentes) porque geralmente os eventos bíblicos, as personagens ou os temas mitológicos normalmente, situam-se neste ambiente natural. Mas é importante notar como numerosos escritores e historiadores de arte, começando com Goethe, observaram que em Patinir as cenas são peculiares.

Elas são compostas de modo a inverter a até então usual relação entre a configuração espacial e a presença humana nas pinturas. Com efeito, neles, os personagens vão-se tornar acessórios. Deve ser por esse motivo que vemos estas pinturas como paisagens no sentido moderno do termo? Ao perguntar isso, chegamos ao ponto inicial da nossa interrogação: esta é uma definição ou uma paisagem? Ainda o que nos interessa aqui não é tanto pronunciarmos sobre esta questão em matéria do pintor Patinir, mas sim para ver como as suas obras levaram a diferentes respostas ou interpretações, e se o olhar do “espectador foi sorteado” para as diferentes figuras humanas picturais ou para a paisagem.

O argumento que Patinir é um pintor de paisagens baseia-se em vários pressupostos. No seu *Diário de uma Viagem para a Holanda*, ninguém menos que Albrecht Dürer descreve Patinir como um “artista de boa paisagem”¹⁹⁷. Fontes de arquivo também mostram que pelo menos num caso, Patinir contratou pintores em Antuérpia-nomeadamente, Quinten Metsys (1543/1589), para pintar as personagens em algumas das suas pinturas, preferindo, por sua vez pintar as paisagens¹⁹⁸. Mas é sobretudo a composição das suas obras que atrai a atenção dos críticos.

No trabalho de Patinirs, acontece frequentemente que os personagens são literalmente dominados pelas paisagens que ocupam praticamente toda a superfície da

¹⁹⁷ In DURER, Albrecht, *journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520-1521* (Paris: éditions Maisonneuve et Larose, 1993), 52.

¹⁹⁸ In FRIEDLANDER, Major J. *Landsape, Portrait, Still-life. Their Origins and Development* (New York: Schocken Books, 1963), 47; Robert A. Koch, *Joachim Patinir* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 48-49.

sua pintura. A partir daqui, é preciso apenas um passo para chegar à conclusão de que eles constituem “paisagens autónomas”. André Piron observou isto, comentando que Patinir “era o primeiro dos artistas da paisagem”.¹⁹⁹ Piron não estava sozinho ao escrever isso²⁰⁰, mas na ausência de uma tradição de paisagem real no século XVI, alguns historiadores têm dificuldade em aceitar a autonomia da paisagem no trabalho de Patinir.

Esta atitude é bem resumida por Malcolm Andrews: *Mas porque é tão cedo na data para uma paisagem “independente”, estamos ansiosamente em guarda contra uma interpretação ingênua ou tendenciosa teleológica baseada neste argumento. A inexistência virtual de uma tradição de paisagem independente no início do século XVI exerce uma pressão formidável sobre a nossa receção dessas imagens, que consideramos dever ter uma raison d' être narrativa ou hagiográfica.* ”²⁰¹

Outro bom exemplo desta atitude em direção a Patinir é fornecido por Reindert Falkenburg²⁰²:

As paisagens de Patinirs foram constantemente medidas pelo modelo de uma conceção estética da paisagem e têm sido consideradas como encarnando uma “moderna” experiência da paisagem não mais regulada pela visão do mundo medieval e religioso. Nesse sentido, elas têm sido ostentadas para representar uma “autonomia

¹⁹⁹In PIRON, André, *Joachim Le Patinir, Henri Blès: Leurs vrais Visages* (Gembloux: Duculot J., 1971), p.19.

²⁰⁰ O mais frequentemente citado defensor desta posição é sem dúvida o historiador de arte Ludwig von Baldass, “*Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel*,” *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* (1918).

²⁰¹ In ANDREWS, Malcolm, Op. Cit., p.43-44.

²⁰² A própria pesquisa de Falkenburg explora as artes visuais principalmente a partir da perspectiva das relações entre as imagens e os espectadores. Ele estudou as tensões e as crises na arte medieval e renascentista, em particular o papel das artes visuais na formação estética, religiosa, moral e espiritual do homem moderno primitivo. O seu interesse erudito considera especialmente as obras dos mestres holandeses e flamengos do século XVI como Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel. Nas várias obras que escreveu destaca-se: *O fruto da devoção: o misticismo e a imaginação do amor em pinturas flamengas da Virgem e da Criança, 1450-1550*.

Atualmente o autor está a finalizar um estudo monográfico, intitulado *Mirror of Mirrors: Hieronymus Bosch, O Jardim de Delícias Terrenas*. Mais recentemente, Falkenburg foi presidente do Departamento de História da Arte na Universidade de Leiden, na Holanda. Antes disso, foi Professor de Arte e Religião Ocidentais na *Graduate Theological Union* em Berkeley, Califórnia; Vice-Diretor do Instituto Holandês de História da Arte; pesquisador da *Royal Dutch Academy of Sciences*. Falkenburg ensina a ideia do retrato, como uma das formas das mais fundamentais da expressão humana na arte. Falkenburg detém o Ph.D. da Universidade de Amsterdão, mestrado e licenciatura da Universidade de Gronigen, dos Países Baixos.

estética”. Como resultado, às vezes tem-se a ideia de que um autor está falando não sobre uma paisagem do século XVI, mas de uma do século XIX, baseada sobre essas noções da experiência estética da paisagem que se pode ler nas cartas de Schiller e de Carus. Nas descrições das origens da “paisagem autónoma” do século XVI não há o menor questionamento da validade de uma concepção da paisagem, que só pode ser chamada disso no século XIX.

Os Historiadores de arte evidentemente começaram a partir da premissa de que todas as paisagens pertencentes ao gênero baseiam-se numa e mesma concepção - que acreditam que incorpora uma abordagem “a priori” exclusivamente estética. Este, então, tende a ser o ponto de partida axiomático para as discussões das pinturas de Patinir, que são consideradas como os primeiros tratamentos da paisagem “autónomos,” embora não sempre “perfeitos”²⁰³

Desafiando as observações de alguns dos seus antecessores, Falkenburg mantém que as paisagens de Patinir não dispõem de autonomia e estão ligadas a um conjunto de acontecimentos e de personagens retratadas na pintura, ainda que apenas num jogo de metáforas e de simbolismos subterrâneos complexos.

Consequentemente e apesar da importância que Falkenburg concede-lhes, as paisagens de Patinir são mais uma vez relegadas para o papel de um acessório pictórico, dominada pela eventualidade ou pela narrativa. Apesar desta nota de cautela e da exaustiva análise iconográfica da flora por Falkenburgs e de outros elementos das paisagens. “*Ainda temos a impressão*”, escreve Malcolm Andrews, “*que o verdadeiro propósito dessas pinturas, de escala supérflua nas suas paisagens na relação às suas funções de narrativa, consiste em celebrar a imensa beleza do mundo natural*”.²⁰⁴

Este debate sobre Patinir é de interesse neste ponto porque ele exemplifica a ambiguidade da relação entre *ergon* e *parergon*. Na verdade, ilustra as dificuldades de distinguir nitidamente entre estes dois conceitos. O que serve como o verdadeiro assunto das pinturas aqui? O que serve como o acessório?

²⁰³ In FALKENBURG, Reindert L., Op. Cit., p.2-3.

²⁰⁴ In ANDREWS, Malcolm, Op. Cit., p.48

É precisamente tais dificuldades que levam Jacques Derrida²⁰⁵ a analisar no seu estudo sobre a *Crítica do Julgamento* de Kant, para entender a relação entre *ergon* e *parergon* em termos da “*différance*”. Isto põe em causa e ainda dissolve a oposição entre eles e traz à luz a sua interligação: “*aquilo que constitui o parergon não é simplesmente a sua exterioridade de excesso (excedente), é a ligação estrutural interna que vem vincula-los para a falta interior do ergon. E esta falta seria constitutiva da unidade do ergon. Sem essa falta, o ergon não precisaria do parergon. A falta da ergon é a falta da parergon.*”²⁰⁶

Com efeito, no entanto, esta ambiguidade acaba por se clarificar numa “empresa interpretativa”, quer dizer, isto é, uma tradição – ou seja uma tradição de Patinir., que os seus contemporâneos, ou os críticos mais modernos, cujo olhar tem sido definitivamente afectado pela existência de paisagens autónomas desde o século XVII.

Neste sentido, o nascimento da paisagem realmente deve ser entendido como o nascimento de um modo de ver, o nascimento de um olhar (que o pintor, o colecionador ou o crítico) o qual que antes se colocava na “margem” como cenário, chegou para tomar o seu lugar no centro.

Um crítico de arte que adotou essa posição foi Ernst Gombrich (1909 /2001)²⁰⁷ que alegou que o nascimento da paisagem está definido pelo propósito dos colecionadores italianos do século XVI que olharam para as pinturas que adquiriram,

²⁰⁵ Filósofo francês (1930 /2004) que iniciou durante os anos 60 do século XX, a Desconstrução em filosofia. Esta "desconstrução", termo que inventou, deverá aqui ser compreendido, tecnicamente, por um lado, à luz do que é conhecido como "intuicionismo" e "construcionismo" no campo da metamatemática, no modelo da obra de Brouwer e depois de Heyting, ao qual Derrida irá adicionar as devidas consequências dos teoremas da indecidibilidade de Kurt Gödel e, por outro, a um aprofundamento crítico da obra de Husserl, Heidegger e Levinas na ultrapassagem da metafísica tradicional que ele vai apresentar como sendo uma "metafísica da presença".

Com uma obra imensa, a rondar os 100 títulos, ao qual se junta a edição em curso dos seus Famosos Seminários, é o filósofo mais traduzido no mundo, tendo exercido um profundo impacto nas mais diversas áreas das humanidades e ciências humanas, em especial nos campos da estética, teoria da literatura e filosofia do direito, e gerado debates decisivos com os pensadores mais importantes de sua época (Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, John Searle, Paul Ricoeur, Jürgen Habermas, entre outros).

²⁰⁶ In DERRIDA, Jacques *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), 69.

²⁰⁷ Gombrich foi um dos mais famosos historiadores da arte do século XX, especialmente pelos seus estudos sobre o renascimento. É o autor de um dos livros mais populares entre os adotados pelas instituições de ensino de História da Arte, em vários países: *The Story of Art* (A História da Arte), publicado pela primeira vez em 1950 em Londres e, desde então, com numerosas reedições e traduções. Outros livros incluem *Arte e Ilusão* (1960), considerado por críticos como seu trabalho mais influente e de maior envergadura, e os artigos reunidos em *Meditações sobre um cavaleiro de pau* (1963) e *A imagem e o olho* (1981). Outros livros importantes são *Aby Warburg: uma biografia intelectual* (1970), *O sentido da ordem* (1979) e *A Preferência pelo primitivo* (póstumo, 2002).

incluindo pintura flamenga: “*Nós não sabemos, se a pintura flamenga eram paisagens puras, provavelmente não eram, mas para o connoisseur italiano, só eram interessantes como paisagens.*” Quanto à *Tempestade* de Giorgione, Gombrich imediatamente acrescenta: “*O que quer que a pintura pode ilustrar, para o connoisseur veneziano pertence à categoria de pintura de paisagem.*”²⁰⁸

O movimento do ajuste à paisagem através da transformação do nosso olhar gráfico, é portanto, uma passagem da periferia para o centro. Mas um olhar pressupõe sempre um assunto. Neste sentido, o historiador de arte tem dificuldade em datar o nascimento da pintura de paisagem que repousa em grande parte em identificar o assunto deste olhar (original). É o pintor (quem é ele, talvez: Giorgione, Patinir, Altdorfer ou qualquer dos outros não nomeado aqui) quem liberta o primeiro “cenário paisagem”, transformando-o numa paisagem; ou é o *connoisseur* (o colecionador, o crítico) que inicialmente gosta do que vê, para os outros apenas acessório e complementar?

Ainda assim, é importante reconhecer que a questão só delimita claramente o duplo olhar e o seu uso duplo, de que a obra de arte e a paisagem dependem. Porque o artista e o crítico partilham, cada um à sua maneira, o poder de transformar um cenário pictórico numa paisagem, que é dizer, para mudar a configuração espacial da margem para o centro da pintura.

Este é o caso do trabalho pictórico de Altdorfer, como escreveu Christopher Wood²⁰⁹²¹⁰. Assim, pode ser visto como os *connoisseurs* italianos, discutidos por Gombrich, bem como com certos comentários ao trabalho de Patinir, e é óbvio que os críticos (espectadores) também podem puxar a configuração espacial para fora da margem, pelo menos na medida em que é visto conter, se só no olhar dos críticos, a necessária autonomia.

²⁰⁸In GOMBRICH, Ernst, *A teoria do renascimento da arte e a ascensão da paisagem*, in Norm and Form: *Estudos na arte do renascimento* (Londres: Phaidon, 1966), 109; doravante citado no texto.

²⁰⁹ WOOD, op. Cit.

²¹⁰ Christopher S. Wood é Professor do Departamento de História da Arte da Universidade de Yale e um dos pensadores contemporâneos mais interessantes sobre a temática da paisagem na arte. Ele é o autor de *Albrecht Altdorfer e as Origens da Paisagem*, e o editor do *The Vienna School Reader: Política e Método Histórico da Arte na década de 1930*.

3.3.3. Cinema e a "paisagem autónoma".

Não há, claro, nenhuma causa por a paisagem que se manifestou tão afincadamente na pintura não se expressaria no trabalho dos cineastas. Além disso, numerosos cineastas já se apropriaram deste olhar e libertaram os filmes da configuração espacial ao serviço da história, da narrativa, conferindo-lhe assim o *status* de paisagem autónoma.

Este é especialmente o caso com vários filmes experimentais feitos por realizadores canadianos, incluindo Michael Snow (*La région Centrale*, 1971), David Rimmer (*Canadian Pacific*, 1974 e *Migration*, 1969), Jim Anderson (*Moving Bicycle Picture*, 1972-1975), Jack Chambers (*Circle*, 1968-1969) e Rick Hancox (*Landfall*, 1983).²¹¹ Podemos também acrescentar os célebres filmes de Walter Ruttmann²¹² (*Berlin: Symphony of a city*, 1927), Ralph Steiner²¹³ (*H2O*, 1929), ou Joris Ivens²¹⁴ (*Rain*, 1929), todos os que ficam a meio caminho entre os filmes experimentais e os documentários.

Mas e a paisagem em narrativas de filmes de ficção que incidem sobre eventos e ação? Estamos familiarizados com a regra de ouro do cinema clássico: tudo deve ser subordinado à narrativa. Em princípio, cada elemento do filme deveria ser capaz de ser integrado no processo narrativo. Isto é especialmente verdadeiro para a configuração espacial cinematográfica (incluindo exteriores) que situa a ação e eventos relacionados com o filme.

Embora às vezes tendemos a esquecer ou pelo menos a negligenciar o fato, é evidente que, além de contar histórias ou relatar eventos, o cinema principalmente oferece um espetáculo visual. No entanto, a fusão da história como o espetáculo principal inevitavelmente gera ambiguidade, como certos teóricos do cinema já salientaram.

²¹¹ Em 1989, a Galeria de Arte de Ontário apresentou, sob a direção do cineasta Richard Kerr, uma retrospectiva de filmes sobre paisagem experimental realizados por cineastas canadenses. As obras são discutidas por Bart Testa no catálogo publicado para a ocasião, o *Espírito na Paisagem* (Toronto: Galeria de arte de Toronto, 1989).

²¹² 1887 – 1941, realizador de cinema Alemão e junto com Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger foi um dos primeiros artistas do cinema experimental na Alemanha.

²¹³ 1899 – 1986, fotógrafo americano, realizador de documentários pioneiros e uma figura-chave entre os cineastas da vanguarda na década de 1930.

²¹⁴ 1898 – 1989, realizador de documentários holandeses. A paisagem foi a temática central da sua vasta obra.

Todos nós estamos familiarizados com o enorme sucesso alcançado por Laura Mulvey (1941) que, no contexto político do feminismo dos anos 1970, propôs a utilização desses termos para descrever estratégias para representar o masculino e o feminino no cinema clássico: *enquanto os homens avançam a história através de sua ação, as mulheres ameaçam prender o seu desenvolvimento, na medida em que sua presença na tela pode apresentar momentos de contemplação.*²¹⁵

Apesar de tudo, estas observações ainda mantêm a sua pertinência hoje, mesmo que alguém não iria querer tratá-las como dogma. Mais importante, do nosso ponto de vista, elas colocam em relevo tanto a distinção entre a história e o espetáculo como a tensão que ele gera. Obviamente, o *locus* desta tensão é o espectador, quem pode investir no desenvolvimento narrativo dos filmes por meio da inteligência narrativa, nos termos de Paul Ricoeur (1913/2005), ou investir numa atitude contemplativa que produz principalmente uma forma estética da qual a paisagem cinematográfica depende, como veremos. Nesse sentido, podemos falar de dois “sistemas” de atividade do espectador: *o modo narrativo e de o modo panorâmico.*²¹⁶

Ao olharmos um filme, estes dois sistemas provavelmente entram em cena em momentos diferentes. Assim, os espectadores ao assistirem um filme em momentos no modo narrativo, noutros no modo panorâmico, permitindo ambos acompanharem a história narrativa e, sempre que necessário, contemplar o espetáculo cinematográfico. É necessário, no entanto, salientar que não se pode assistir a mesma passagem fílmica através de ambos os “modos” na mesma hora, ou seja, de uma forma que emprega

²¹⁵ “A presença da mulher é um elemento indispensável de espetáculo no filme narrativo normal, mas a sua presença visual tende a trabalhar contra a linha de história, congelar o fluxo de ação em momentos de contemplação erótica.” Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), p.19. Raymond Bellour, chegou a uma conclusão semelhante na sua análise de uma sequência do filme, *The Big Sleep*, de Howard Hawks. In Raymond Bellour, “L’évidence et le code” in *L’Analyse du film* (Paris: Albatros, 1979).

²¹⁶ Pode parecer pleonástico dizer que a atividade do espectador possui um *sistema panorâmico*. Um ponto apenas para enfatizar esse aspeto do espectador que consiste precisamente em aceder às imagens (e sons) do espetáculo cinematográfico “por conta própria” e “para o seu próprio bem.” O que nós designamos aqui de *sistema panorâmico* tem pelo menos duas variações: (1) choque, que pertence à repulsa ou atração (comentários de Eisenstein, a este respeito, são bem conhecidos; mas era também, como Tom Gunning justamente salientou, um espaço disponível para os primeiros espectadores do filme, bem como para os espectadores do cinema vanguardista em geral e dos filmes pós-modernos contemporâneos; e contemplação (2). Ver Tom Gunning, 1986, 1995a, 1995b; Sergei Eisenstein, “A montagem das atrações” e “A montagem de atrações de filme”, em S. M. Eisenstein. *Obras Seleccionadas*, Volume I, Ed. de 1922-1934, escritos por Richard Taylor (Londres: BFI, 1988). Finalmente, vale a pena acrescentar que esses modos de espectador se distinguem de que o processo de espectador descrito no livro *PSYCHO De la figure au musée imaginaire Théorie et pratique de l’acte de spectature* LEFEBVRE, Martin, 1998.op cit, 19-70.

ambos os “modos” absolutamente em simultaneamente.

Eis porque pode-se dizer que a *panorâmica* interrompe a progressão da narrativa para o espectador. Quando contemplamos um momento, um *Frame* do filme, nós paramos de seguir a história por um momento, mesmo que a narrativa não desapareça completamente da nossa consciência - ao qual nós podemos acrescentar que é precisamente porque a narrativa não desaparece da nossa consciência, porque nós podemos rever novamente a “*história*” a qualquer momento. A interrupção da narrativa pela contemplação tem o efeito de isolar o objeto do olhar, momentaneamente, libertando-o da sua função narrativa.

Descrevendo de uma maneira diferente, a contemplação do espetáculo fílmico, depende de um olhar *autónomo*. *É este olhar que permite a noção da paisagem fílmica na ficção narrativa (e documentário com base num evento); torna possível a transição da configuração à paisagem*²¹⁷. A contemplação da configuração espacial liberta-a brevemente de sua função narrativa (mas talvez, nalguns casos, somente para o tempo de um pensamento); por um instante, o cenário natural ao ar livre, de uma narrativa de ação, e é considerado por seu próprio direito, como uma paisagem.

Como resultado, somos capazes de reconhecer uma característica das paisagens cinematográficas que as distingue das paisagens pictóricas: duração. Com efeito, a paisagem no filme narrativo possui a capacidade peculiar de aparecer e desaparecer diante dos olhos dos espectadores em conformidade com o que foi descrito atrás.

Nós podemos descrever a paisagem cinematográfica como *Paisagem duplamente temporizada*. Em outras palavras, ela é submetida simultaneamente para a temporalidade do meio cinematográfico²¹⁸ e para que o olhar dos espectadores, que muda do *modo narrativo* para o *modo panorâmico*, volte novamente a partir de um momento para o outro.

²¹⁷ In LEFEBVRE, Martin *De la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature*, 1998. P.94.

²¹⁸ P. Adams Sitney realça o efeito desta temporalidade, adequada á linguagem da paisagem fílmica: “o uso de paisagens sublimes frequentemente coincide com situações meteorológicas espetaculares. O cinema foi a primeira arte que poderia representar a temporalidade e o ritmo de uma tempestade.” Sitney P. Adams, “*Landscape in Cinema: The Rhythms of the World and the Camera*,” In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. Salim Kemal e Ivan Gaskell, *Beleza Natural e paisagem* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p.112.

Esta dupla existência temporal resulta na precariedade de uma paisagem que mais ou menos desaparece quando o *modo narrativo* se assume e o espaço cinematográfico retoma a sua função narrativa como configuração principal.

Para ilustrar esta paisagem efêmera, simultaneamente transparente e enevoadada, nós gostaríamos de contemplar uma passagem do início do filme *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick (1928/1999), 1975).

O jovem Redmond, o protagonista central, um homem guiado por ciúme, repreende a sua prima Nora por ter dançado com um capitão inglês, cinco vezes. A cena acontece num caminho de árvores alinhadas. Este espaço claramente serve como cenário para a ação de desdobramento (uma disputa de amantes, que terá repercussões ao longo do filme (um duelo entre Redmond e o Capitão Quinn, o exílio de Redmond; etc.).

Mas independente da sua função narrativa, quem presta atenção para a configuração espacial em si mesma- e não para a ação narrativa - terá êxito em fazer com que a paisagem desponte.²¹⁹

É claro que, neste caso em particular, “fazer a paisagem emergir” significa relacionar a imagem com certas convenções históricas da pintura de paisagem que o espectador deve saber ou conhece de antemão.

Em outras palavras, é precisamente porque somos sensíveis à paisagem na arte, e porque nós conhecemos as suas convenções, que estamos inclinados a conceder ao espaço em questão, o valor de paisagem,²²⁰ através de uma cultura do olhar.

²¹⁹ A contemplação da paisagem é facilitada aqui pela *mise-en-scène*, o silêncio dos personagens (temos que esperar cerca de 10 segundos antes que Nora se dirige ao seu primo), a posição fixa da câmara (em toda a cena, a câmara só faz dois *reframings* ligeiros), a ação física comedida, a lentidão da cena, e a banda sonora que toca *Largo*.

²²⁰ Pertence, de facto, a tradição da “*peça de conversação ao ar livre*,” um subgénero muito popular para as pinturas da paisagem britânica durante o século XVIII.



Fig.114. Frame, *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick, 1975.



Fig. 115. Frame, *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick, 1975.

Podemos perguntar, neste momento se a importância atribuída ao espectador e ao seu *modo panorâmico* não reduz simplesmente a paisagem fílmica para as idiossincrasias dos espectadores individuais? O olhar de câmaras não faz nada? Para entender os papéis respetivos do espectador e do filme no surgimento da paisagem, é importante examinar vários exemplos de condições existentes que podem produzir ou pelo menos incentivar a visualização no *modo panorâmico*.

Parece pois possível chegar a acordo sobre a existência de dois paradigmas que definem os polos de um espectro interpretativo: num caso, o espectador imputa ao filme (ou ao seu realizador) a intenção de apresentar uma paisagem - isto nós podemos designar de uma "paisagem intencional"; no outro, o espectador deve assumir que ele ou ela é a fonte dessa paisagem cinematográfica - isto nós podemos designar por uma "paisagem do espectador" ou, tomando uma sugestão de Gombrich, uma paisagem "Impura". Estas duas situações assumem inúmeras formas, muitas na verdade para apresentá-las todos neste capítulo. No entanto, é possível citar algumas das suas manifestações.

3.3.4 A Paisagem é intencional

Entre os exemplos que ilustram melhor o primeiro paradigma são os filmes que citam pinturas específicas, tais como os de Vincent Minnelli²²¹ (1903/1986) *Lust for Life* (1956) ou de Akira Kurosawa²²² (1910 /1998), no seu filme *Dreams* (1990).²²³

²²¹ Diretor de teatro americano e realizador de cinema, famoso por dirigir musicais como o clássico *Meet Me em St. Louis*, *Gigi*, *The Band Wagon* e *Um americano em Paris*. Além de ter dirigido alguns dos mais famosos e bem lembrados musicais de seu tempo, Minnelli fez muitas comédias e icónicos melodramas. Ele foi casado com Judy Garland de 1945 até 1951; foram os pais de Liza Minnelli.

²²² Um dos cineastas mais importantes e influentes na história do cinema, Kurosawa dirigiu 30 filmes numa carreira de 57 anos. Kurosawa entrou na indústria cinematográfica japonesa em 1936, após um breve período como pintor. Depois de anos trabalhando em vários filmes como assistente de direção e argumentista, estreou-se como realizador em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, com o popular filme de ação Sanshiro Sugata (aka Judo Saga). Depois da guerra, o aclamado Ángel Drunken (1948), em que Kurosawa lançou o ator então desconhecido Toshiro Mifune num papel principal, cimentou a reputação do diretor como um dos mais importantes jovens cineastas no Japão. *Rashomon*, que estreou em Tóquio em agosto de 1950, tornou-se, em 10 de setembro de 1951, o vencedor surpreso do Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza e foi posteriormente lançado na Europa e América do Norte. O sucesso comercial e crítico deste filme abriu os mercados dos filmes ocidentais pela primeira vez para os produtos da indústria cinematográfica japonesa, o que, por sua vez, levou ao reconhecimento internacional de outros cineastas japoneses. Ao longo dos anos 1950 e início dos anos 60, Kurosawa dirigiu aproximadamente um filme por ano, incluindo vários filmes de grande reputação como *Ikiru*

Usando estratégias diferentes, ambos os filmes visualmente reproduzem paisagens famosas de Van Gogh. O filme de Minnelli mostra repetidamente a artista no trabalho transformando uma “verdadeira paisagem” numa paisagem pictórica.



Fig.116. Frame, *Lust for Life*, Vincent Minnelli 1956.

(1952), *Seven Samurai* (1954) e *Yojimbo* (1961). Em 1990, ele aceitou o Óscar da Academia de Cinema de Hollywood pela sua icónica obra.

²²³ Entre inúmeros outros exemplos que poderíamos citar, gostaríamos de mencionar o filme de Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract* (1982), onde o texto narrativo pictórico do filme (desenhos do artista) funciona como um intertexto narrativo. Nós usamos este termo para sublinhar que os trabalhos pictóricos — as paisagens — remetem-nos de volta e são quase idênticos aos pontos de vista mostrados pela câmara fílmica, e não preexistem independentes do filme. O efeito na paisagem fílmica, no entanto, é idêntico. Na verdade, os desenhos da paisagem e os correspondentes planos filmados são justapostos e citam-se uns aos outros mutuamente, o que resulta numa ajuda ao espectador a traduzir na paisagem de algumas das configurações espaciais do filme. Vale a pena mencionar também que os desenhos, que são produzidos na *diegese* pelo Sr. Neville (o nome, pelo menos para um conhecedor de língua francesa poderia sugerir uma negação da vida urbana e, portanto, uma possível ligação com natureza, com a paisagem), são na realidade desenhados por Peter Greenaway, que, como realizador, também é responsável pela fotografia e pelo filmar os mesmos pontos de vista no filme.



Fig.117. Frame, *Lust for Life*, Vincent Minnelli 1956.

Enquanto tal espaço é oferecido como uma configuração espacial - de um ponto de vista da narrativa serve para situar a ação de uma cena (a ação da pintura) – é uma citação visual de uma pintura de paisagem conhecida, mostrada enquanto ela está sendo realizada pelo artista que incentiva o surgimento da paisagem no filme²²⁴, assegurando a autonomia do espaço exterior da narrativa do filme – apenas se momentaneamente. Claramente, o filme oferece ao espectador os meios necessários para contemplar a paisagem e até mesmo compará-lo com a pintura de paisagem famosa, cuja “recriação” é retratada pela narrativa do filme.

Embora diferentes do exemplo de *Barry Lyndon*, a paisagem cinematográfica aqui ainda é dependente da paisagem pictórica. A diferença reside no fato de que o espectador reconhece agora uma citação direta pictórica que é inteiramente atribuível ao filme. Este processo é idêntico para o “*Plan Tableau*” identificado há algum tempo por Pascal Bonitzer (1946) com a diferença que o espectador não necessariamente observa

²²⁴ No caso deste exemplo, o fato de que a personagem é mostrada na parte de trás tem o efeito de dirigir o olhar do espectador em direção à paisagem retratada.

todo o plano cinematográfico da cena filmada, como uma paisagem.²²⁵ Este processo, no entanto, como enfatiza Bonitzer, é dado a inúmeras variações.

3.3.4.1 A paisagem nos sonhos de Akira Kurosawa.

Uma tal variação é encontrada no filme de Kurosawa, no segmento intitulado “Corvos”²²⁶. Aqui, um personagem literalmente penetra no universo das pinturas de Van Gogh depois de contemplar algumas pinturas do pintor num museu. A passagem do Museu, representado pelas pinturas, inaugura uma narrativa breve, mínima que consiste numa busca do personagem para conhecer o famoso pintor holandês.



Fig.118. Frame, *Dreams*, Akira Kurosawa, 1990.

²²⁵ In Bonitzer, Pascal, *Décadrages. Peintures et cinéma* (Paris: Cahiers du cinéma / éditions de l'Etoile, 1985), 29-41. "Movimento implica que um filme não é uma pintura, que um plano cinematográfico não é uma pintura. E ainda, é através da noção de um plano (do *découpage*' no tempo e no espaço que esta noção supõe) que os cineastas podem comparar-se aos pintores" (Bonitzer, 29). Apesar do inegável valor do ensaio do Bonitzer, não podemos deixar de notar, no entanto, que ele nunca questiona o *status* do filme filmado nem como o espectador se pode relacionar com ele no tempo (ou seja, em relação à duração do Plano). Com efeito, podemos imaginar casos onde apenas uma parte da duração de um Plano será considerada "pictórico" pelo visualizador cujo modo de recepção pode mudar entre os "modos de narrativa e de panorâmico".



Fig.119. Frame, *Dreams*, Akira Kurosawa, 1990.



Fig.120. Frame, *Dreams*, Akira Kurosawa, 1990.

Esta história, tão simples, continuamente corre o risco de desaparecer e de ser substituída pela contemplação da paisagem de acordo com um contínuo refluxo e fluxo na mente do espectador entre os *modos de narrativa e panorâmico* sob a pressão, ou contaminação estética, contínua da presença das obras de Van Gogh e da integração física das personagens nelas.

Essa integração manifesta-se de duas maneiras: primeiro, o personagem entra em paisagens reais (alguns delas tendo sido objeto de pintura de Van Gogh) que a história situa no tempo de Van Gogh - como se o protagonista estivesse viajando no tempo, desde o momento anterior no Museu. Em segundo lugar, ele entra numa dessas pinturas, literalmente.

A última estratégia domina a parte central do segmento onde os efeitos especiais permitem o personagem caminhar através de sete sucessivas paisagens de Van Gogh. Isso resulta num produto final artístico híbrido entre a pintura (ou desenho) e o cinema, que ainda sugere o filme de animação.

Devido à presença de elementos da narrativa cinematográfica, porque seguimos um personagem a mover-se de uma paisagem pictórica para uma outra pintura, pode-se argumentar que o espaço retratado aqui adquire um determinado valor como cenário espacial, que lhe falta como arte da paisagem cinematográfica.

No entanto, o uso de pinturas de paisagens famosas - num uso “panorâmico” - permite que o espectador reconstrua cada uma dessas configurações espaciais, embora o seu valor como paisagem esteja agora sujeito a uma duração cinematográfica: elas tornaram-se paisagens cinematográficas.

Numa forma diferente, e num método menos tecnológico é usado no início e no final do segmento: podemos ver o protagonista passar da ponte *Langlois* em Arles para os campos de trigo de *Auvers-sur-Oise*, a magia da montagem tornando momentos e espaços, na realidade desarticulados, parecerem contíguos dentro da ficção cinematográfica.²²⁷

²²⁷ Van Gogh pintou a ponte Langlois em Arles em março de 1888 e os campos de trigo com corvos em Auvers, em julho de 1890.

A transição das pinturas na parede do Museu para as paisagens reais²²⁸ (uma transição do pictórico para o fílmico) é realizada através de um jogo mimético deliberado: um plano da pintura (a *Pont de Langlois*) é seguido pela sua reprodução cinematográfica na vida real.

A transição é operada por um plano rápido e leve onde a câmara permanece imóvel, reproduzindo as pinturas. O mesmo processo, embora desta vez para trás, fecha o episódio: passamos de uma composição da vida real esboçando a composição da pintura *Wheat Field Under Threatening Skies* (que integra os corvos por sobreposição, à maneira de Hitchcock no filme *The Birds*, 1963)²²⁹, à pintura real na parede do Museu.

Em ambos os casos, o filme em si dá-nos os meios com os quais garantem o surgimento da paisagem cinematográfica através da copresença das pinturas de Van Gogh e da sua reprodução cinematográfica.

No entanto, a ascensão da paisagem cinematográfica não diz respeito unicamente aqueles espaços diretamente relacionados com as pinturas de Van Gogh. Na verdade, o jogo intertextual de citações pictóricas, juntamente com outros elementos formais encontrados em todo o segmento, tais como o uso repetido de planos longos, uma montagem que favorece os *temps morts*, e um segmento narrativo tão simples que pode ser largado e retomado com a maior das facilidades - pode ser visto como para incentivar o espectador nessa mudança, para a frente e para trás, entre uma configuração de cenário ou de uma paisagem real, com relação à grande parte dos exteriores paisagísticos do segmento desta história.

Claro, não pode haver dúvidas que os realizadores têm à sua disposição um grande número de estratégias para fazer o espectador apreciar um filme (ou partes no designado *modo panorâmico*) e para dirigir a sua atenção em direção ao espaço de forma a libertá-lo da sua subserviência à narrativa.

Como já vimos anteriormente no filme *Lust for Life*, essas estratégias podem ainda ser integradas na história em si. Por exemplo, a presença de um personagem

²²⁸ A ponte que nós vemos é evidentemente um *set* de filmagem. O original foi destruído em 1926. Durante a década de 1960, uma réplica idêntica foi descoberta em Fos e transportada para Arles. Pode ser encontrada na zona sul da cidade.

²²⁹ A banda sonora também recorda os pássaros pelo uso de sons eletrônicos para evocar os sons dos corvos.

arrebatado pelo espaço natural, por uma paisagem que se oferece ao seu olhar pode levar o espectador a contemplar o mesmo espaço, a mesma paisagem como uma paisagem autónoma.

Entre os numerosos exemplos disto, podemos citar uma cena de *The Misfits* (John Huston, 1961), onde, na frente de uma larga vista do Nevada, o personagem interpretado por Marilyn Monroe grita “*it’s like a Dream*” seguido de um plano cinematográfico objetivo da paisagem.

Aqui, a construção narrativa dos segmentos (plano mostrando o objeto do comentário da personagem) e sua construção visual (o plano) podem levar o espectador a prestar atenção ao espaço, levado pelo olhar dele, facilitando assim a transformação de configurações espaciais em paisagem. Em suma, qualquer estratégia para dirigir a atenção dos espectadores para o espaço exterior, e não em direção à ação que está ocorrendo dentro dele (independentemente se a estratégia é motivada pela narração) pode ser atribuída a uma intenção de enfatizar a paisagem.

Por exemplo, com alguns planos de transição (comuns em filmes clássicos)²³⁰, ou mesmo certos *temps morts* (típicos de cinema mais moderno). Claro, quanto mais a estratégia em questão é feita pela narração mais o espetáculo das paisagens é legitimado ou recuperado pelo desdobramento da informação.

Este é o caso com vários planos de transição no cinema clássico. Quer dizer por planos de transição, os planos que indicam na narrativa uma mudança espaço-temporal na ação; pode ocorrer em vários pontos do filme, incluindo no início e no final onde eles podem servir para indicar os limites geográficos da narração.

É nomeadamente o caso de *Barry Lyndon*, onde Kubrick usa imagens da residência de Lady Lyndon, *Hackton House*, como um *leitmotiv* para introduzir os diferentes segmentos que ocorrem lá. A função narrativa mínima destes planos consiste em assegurar a transição entre os dois segmentos e em apresentar a nova configuração espacial para a ação. Esta função, no entanto, facilmente cede ao que pode ser sentido

²³⁰ Estes são também chamados "Planos de fraque". Barry Salt usa os termos "atmosfera inserida", que ele define como: "*um plano de um local nos quais os atores não aparecem*," In *Film Style and Technology; history and Analysis*. 2ª ed. (Londres: Starword, 1992), 320. De acordo com Salt, é principalmente depois da década de 1920 que este tipo de plano mais frequentemente aparece no filme narrativo.

como uma intenção de retratar paisagens.

Em *Barry Lyndon*, é muito tentador imputar esta intenção ao realizador porque as composições fílmicas em questão evocam paisagens famosas pintadas, *Malvern Hall* pintada por Constable em 1809, por exemplo. O plano de transição de um filme clássico em que a ação é geralmente ausente ou reduzida a um mínimo, portanto, pode ser usado para chamar a atenção dos espectadores para o espaço.

Apesar de um pretexto puramente narrativo legitimado pela economia narrativa (o movimento de um segmento para outro e a introdução de uma nova configuração espacial), isso torna a configuração disponível para ser transformada numa paisagem.

Finalmente, na medida em que a paisagem cinematográfica manifesta-se a um nível de desprendimento da história aos olhos do espectador - atua precisamente como uma paisagem autónoma - que não pode se evitar um namoro com um certo tipo de modernidade. Isto é acima de tudo a modernidade do espetáculo cinematográfico: a modernidade das atrações, fragmentação e heterogeneidade.

E isto é porque, mesmo nos filmes clássicos narrativos (digamos, em algumas dos planos de transição de D. W. Griffiths, (1875/1948) no filme *Way Down East*, 1921²³¹), a paisagem fílmica participa na modernidade, mesmo que apenas pelo nosso olhar. Isto poderia explicar por que o cinema clássico continuamente tenta contê-la através de funções técnicas e narrativas como planos transitórios ou pontos de vista subjetivos. Não deve vir como uma surpresa, portanto, a paisagem ser incorporada na linguagem visual de vários realizadores modernistas ou na estética *avant garde* de numerosos realizadores experimentais.

Este caráter moderno da paisagem está relacionado com a sua autonomia, com o seu afastamento da narrativa, sempre que isso é feito intencionalmente. A conexão, no entanto, precisa de alguma elucidação, especialmente se identificamos paisagem principalmente com a sua manifestação na pintura clássica de paisagem.

²³¹ *Way Down East* é um drama romântico americano de 1920, mudo e dirigido por D. W. Griffith, protagonizado por Lillian Gish. É uma das quatro adaptações cinematográficas do jogo melodramático do século XIX, *Way Down East*, de Lottie Blair Parker. A versão de Griffith é particularmente lembrada pelo seu emocionante clímax no qual o personagem de Lillian Gish é resgatado da condenação num rio gelado. Algumas fontes, citando anúncios de jornais da época, dizem que uma sequência foi filmada num processo de cor, possivelmente Technicolor ou Prizmacolor.

Com efeito, estamos a concluir que é o cinema que se transformou em algo moderno que não foi “o primeiro moderno”: O problema aqui decorre de uma suspeita, o uso do adjetivo “moderno”. Enquanto isto não é o “lugar” de uma reconsideração em grande escala da modernidade nas artes, e em particular no cinema e na pintura, ainda podemos destacar certos aspetos da pintura de paisagem que, desde o início, tem enredado dentro de uma teia de questões e problemas que são decididamente modernos.

Duas questões importantes: a questão de estilo; e a relação entre o surgimento da paisagem e certas transformações da sensibilidade em direção ao espaço europeu, no momento do nascimento do capitalismo durante o renascimento.

Com relação ao estilo, Christopher Wood tem apontado como, desde o renascimento, a paisagem ofereceu aos artistas um contexto ideal para enfatizar um estilo pessoal: *“Os cenários exteriores foram especialmente suscetíveis aos dispositivos do autoengrandecimento e da auto publicidade da persona autoral. A paisagem foi um local acolhedor para efeitos policromáticos comovedores. Árvores e cordilheiras incentivaram detalhes excêntricos e linhas caligráficas. Vários textos renascentistas sobre a aleatoriedade pictórica na verdade associam paisagem com liberdade de regras”*²³².

Wood também nos lembra que o pintor Botticelli pintaria paisagem, em parte nos seus frescos, lançando esponjas contra uma parede (um gesto cuja volatilidade chocou DaVinci). Ao examinar um esboço desenhado por Dürer intitulado *Quarry* (pedreira), Wood então interroga-se sobre a linha de possibilidade de algum tipo de linhagem entre a paisagem e o “desenho abstrato” de rabiscos: *“Talvez a irrealidade linear e a irreflexão naturalmente derivavam para a paisagem”*²³³.

O argumento de Wood pede-nos para conceber uma paisagem “primitiva” como uma prática pictórica, cujo trabalho consiste em fazer o estilo visível, o que equivale a dizer de tornar visível o que é, por definição, isolado e relativamente autônomo do que do que é figurativamente retratado. Na verdade, é como se um *continuum* existisse entre a autonomia de paisagens — de eventos, ação e personagens, ie., do assunto, *ergon* e da autonomia da arte, da representação.

²³² In WOOD, Christopher, Op. Cit., p. 63.

²³³ Id Ibid, p. 64.

Naturalmente, tal comentário não pretende transformar o berço do modernismo nas artes da Renascença. A sua finalidade, pelo contrário, é nos alertar para uma possível linhagem entre a pintura de paisagem e o modernismo (em pintura), como já descrevemos no segundo capítulo desta tese, e como ele se desenvolveu com o Impressionismo, um movimento que, como já descrevemos, estava muito preocupado com a representação da paisagem e com a do artista.

É nesse sentido que voltamos ao comentário de Kenneth Clark, extraído da conclusão de seu livro, já comentado nesta tese, “A paisagem na arte”: *A pintura de paisagem não pode ser considerada independentemente da tendência de imitação da natureza como a raison d' ' être da arte.* ”²³⁴

O segundo aspeto diz respeito à relação entre a pintura de paisagem emergente e as transformações específicas na forma do espaço em que foi concebida e experimentada durante o renascimento. Estas transformações foram determinadas por diversos fatores culturais, económicos e científicos.

Estes incluem, entre outras coisas, novas práticas de gestão e do uso da terra, que aparecem na Europa com o nascimento do capitalismo, especialmente aqueles que dizem respeito às mudanças entre os relacionamentos da cidade e o país nos séculos XV e XVI (particularmente na Itália). As novas concepções do espaço e a nova cosmologia que resultam do estabelecimento das rotas comerciais para a África e Ásia; a conquista do novo mundo; a melhoria da cartografia; assim como as descobertas científicas de Copérnico e Galileu.

O geógrafo Denis Cosgrove, (1948/2008) explicou como no vasto contexto da transição para o capitalismo, a função social da “ideia” da paisagem consistia em unir-mesmo se instáveis - duas concepções opostas do mundo natural: um mundo “natural pré-capitalista” ligado à terra e uma relação capitalista “alienada” com ela, a terra. Ele escreveu:

“A ideia de paisagem possui ambos os tipos de relacionamento que existem numa união instável, sempre ameaçando cair num qualquer subjetivismo irrefletido privilegiado onde o sentimento pela terra é incomunicável por meio da linguagem

²³⁴ In CLARK, Kenneth, Op. Cit., p. 86.

artificial de arte; ou da objetivação da terra como propriedade pura e simples, de uma visão dos estranhos da terra de onde a alienação está completa e de uma estatística ponderada que pode ser colocada sobre o "valor da paisagem" de um pedaço de terra, que pode ser inserida numa relação de análise custo/benefício contra o valor que a Terra poderia ter como um local industrial.

A origem da ideia da paisagem no Ocidente e das suas expressões artísticas têm servido em parte para promover ideologicamente uma aceitação da relação da propriedade, enquanto sustenta a imagem da terra como tradição.

A história da ideia da paisagem é uma exploração artística e literária sobre as tensões no seu interior até que, com a criação hegemônica do capitalismo industrial urbano e a cultura burguesa da propriedade, a paisagem perdeu a sua força moral e artística e se tornou num residual na produção cultural, considerada como um elemento de subjetividade puramente individual ou cientificamente definido pelo objeto de estudo académico, particularmente na geografia.²³⁵ "

Essencialmente, o argumento de Cosgrove está de acordo com aquele de numerosos teóricos que veem na história da paisagem, bem como no princípio da autonomia subjacente a isso, a maior narrativa da reificação e alienação da natureza na época moderna, uma narrativa em que o modernismo forneceu muito frequentemente a sua mais forte crítica.²³⁶

²³⁵ In COSGROVE, Denis, *A Formação Social e a Paisagem Simbólica* (Madison: University of Wisconsin, 1998), p. 64; ensaio introdutório que acompanha a segunda edição deste trabalho, Cosgrove oferece uma autocrítica da primeira edição que reflete um pouco sobre o tópico que escrevemos. Mais especificamente, ele reconsidera a pequena importância que ele tinha inicialmente da paisagem após o final do século XIX: "no livro eu reivindico aquela paisagem como uma preocupação ativa para a arte progressiva que morreu na segunda metade do século XIX, após o último toque de romantismo, e que a sua função ideológica de harmonização das relações sociais e ambientais através do prazer visual foi apropriada pela disciplina de Geografia. Relendo estas reivindicações, parece que eles derivam mais de imperativos teóricos associados à tese do livro do que de realidades históricas" (Cosgrove, xx)

²³⁶ Ver BARELL, John, *The Dark Side of Landscape: the Rural Poor in English Painting, 1730-1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980); Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. 1740-1860* (Berkeley: University of California Press, 1986).

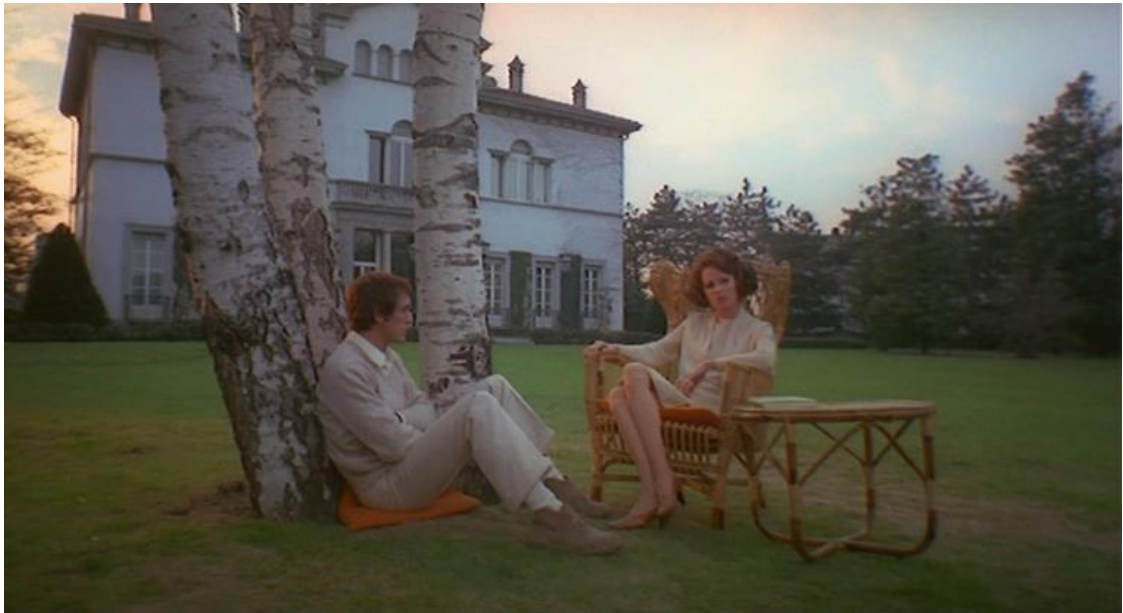


Fig.121. Frame, *Teorema*, Pier Paolo Pasolini, 1968



Fig. 122. Frame, *Teorema*, Pier Paolo Pasolini, 1968

Talvez estas problemáticas estilísticas e culturais podem servir para explicar pelo menos em parte — a presença marcante da paisagem no trabalho de muitos realizadores modernos (Pasolini, Antonioni, Godard, Wenders, Tarkovsky, por exemplo). Nos filmes destes cineastas, ela encontra um terreno fértil de fato.

3.3.4.2 O Teorema da Paisagem em Pasolini.

Este é o caso, por exemplo, no *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), onde imagens de um deserto vulcânico repetidamente interrompem o fluxo narrativo. Este deserto é um espaço extra narrativo onde falta a função narrativa: nunca é o cenário para a ação pertencentes ao universo narrativo do filme; a sua conexão com a narração em vez disso é puramente simbólica.

Na medida em que esse lema é autônomo no que diz respeito à narrativa, este espaço evoca a presença organizadora do realizador e assegura (juntamente com outros traços) uma recusa do realismo psicológico, uma recusa de causalidade clássica, o uso de uma montagem elíptica, um enquadramento incomum, uma heterogeneidade estilística e uma estética modernista do filme.

Mas se a ausência de motivação narrativa serve este projeto estético, também corre o risco de favorecer o surgimento de uma paisagem autônoma. Poderá ser refutado que a autonomia em questão não é absoluta e que as imagens do deserto vulcânico que participam na (moderna) temática da alienação burguesa, elaborada pela narrativa do filme. Com efeito, o deserto (que aparece pela primeira vez nos créditos de abertura²³⁷) pode ser tomado como nem mais nem menos do que uma metáfora para a aridez espiritual do mundo “desnudado” moderno.

Esta interpretação é tornada possível por, entre outras coisas, o enganador “jogo” que conecta o deserto com a plataforma na estação de Comboios de Milão (a configuração narrativa para a cena) no final do filme. Como resultado, esta relação

²³⁷ Este é, talvez, uma outra maneira da paisagem de vinculação para a presença organizadora do realizador. Como observa David Bordwell, do ponto de vista narratológico: "*normalmente, a abertura e o fim de [um] filme são uma passagem mais auto-consciente, oniscientes e comunicativas. A sequência e os primeiros planos usam vestígios de uma narração evidente.*" *Narration in the Fiction Film*, op cit, 160.

institui uma continuidade "simbólica" entre os dois espaços".

E neste sentido, os últimos planos do filme que mostram um homem nu vagando no deserto permitem-nos ver este espaço como uma configuração espacial simbólica, que é dizer como a definição de uma ação simbólica não narrativa: assim como o homem fica nu, isto (deserto) é Milão (o mundo burguês moderno em geral) feito nu.

Agora, parte da ambiguidade desaparece se recordamos que "a configuração espacial" e "a paisagem" constituem duas formas que podemos conceber, que representam o espaço fílmico e que ambas são dependentes de modos operativos do espectador que fluem e refluem no tempo. No entanto, a pergunta permanece: o que é que no filme nos direciona o olhar do espectador em direção à paisagem do deserto?

Já referimos a autonomia do deserto da narração. Outro elemento que pode ser adicionado é a composição pictórica, que prossegue sobretudo através de planos de longa distância. Neles encontramos uma dimensão adicional que, paradoxalmente, determina mais a autonomia do deserto ao reinicia-lo, para o resto do filme: e determina o seu *status* "simbólico".

Uma das características de muitas obras modernas é da sua tendência de ostentar a sua "interprenabilidade" e uma profundidade hermenêutica através de uma recusa de uma transparência e de um "realismo". Obviamente, o deserto de *Teorema* participa nesta estética, em parte pela sua recusa em integrar-se na narrativa do filme. Por conseguinte, exige um trabalho hermenêutico para descobrir como o espaço oferecido para o espectador está ligado aos outros elementos do filme.

Somente através deste trabalho é possível ver, no deserto, uma representação simbólica ou metafórica de Milão e, por extensão, do mundo moderno. Para fazer isso, no entanto, é primeiro necessário "parar" no meio do deserto, para prender o nosso olhar e tomá-lo como é — ou seja, para contemplá-lo como uma paisagem — antes de passar para interpretar outros elementos do filme. Talvez escusado será dizer que esta tarefa é facilitada pelo desprendimento do deserto da história.

Embora não uma regra, podemos dizer que como muitos realizadores modernos, a intencionalidade para a paisagem manifesta-se de acordo com duas estratégias distintas: paisagens que aparecem durante as partes calmas na história (*temps morts*); ou

elas aparecem em momentos livres de qualquer motivação narrativa.

No primeiro caso, é o espaço da história, a configuração espacial, que se torna autónoma e adquire o valor da paisagem; na segunda, o espaço da história dá lugar a outro espaço, um espaço que é "deslocado" ou arbitrário em termos do progresso narrativo.

3.3.4.3. *L'avventura versus Blow-up. Paisagens em Antonioni.*

No trabalho de Michelangelo Antonioni (1912/2007) a primeira abordagem domina as suas preocupações com a paisagem. (É a mesma coisa com Wenders, outro realizador cujos filmes dão muita importância ao espaço). Em certos momentos, as histórias de Antonioni parecem evaporar-se, deixando a paisagem emergir: as suas histórias são um pouco como a personagem de Anna em *L'avventura* (Antonioni, 1959), que desaparece misteriosamente de uma ilha deserta e do filme em si; ou como Thomas, o personagem principal em *Blow-up* (Antonioni, 1966), que literalmente “escorrega para fora” no último plano do filme, deixando no seu lugar o verde da relva de um parque de Londres, que remete-nos para um verde instantâneo, nome de um subcapítulo desta tese.

Sabemos que Antonioni atuou ali por descentralização; no filme *L'avventura*, e da descentralização do desaparecimento da Anna que permite uma centralização da narrativa em torno do relacionamento de Claudia (Monica Vitti) e do Sandro; e em *Blow-up*, a centralização no assassinato no parque privilegia uma reflexão sobre a arte, a representação e da realidade através do personagem do fotógrafo.

Por outras palavras, o que poderia ser objeto da narrativa no modo clássico (um desaparecimento e uma morte questionável para explicar) é dada uma importância secundária. Do ponto de vista formal, essa inversão do *ergon* e do *parergon* é análoga ao processo que, como já vimos, deu origem à paisagem na pintura europeia. Portanto, será de espantar ver as paisagens emergindo nos filmes de Antonioni²³⁸.

²³⁸ Antonioni, é claro, é geralmente considerado um cineasta "urbano". Alguns críticos, como Antonio Costa, consideram que as suas "paisagens naturais" são subservientes ao seu olhar urbano: "[com Antonioni, a paisagem extra-urbana 'natural' é vista, elaborada, interrogada pelo mesmo olhar que vê e



Fig.123. Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.



Fig.124. Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

interroga o espaço urbano. A paisagem natural e a paisagem urbana são intercambiáveis: a primeira não é diferente da segunda. " Antonio Costa, "Le regard du flâneur et le magasin culturel," in Michelangelo Antonioni 2, 1966/1984, Ed. Lorenzo Cuccu (Roma: Ente Autonomo Gestione Cinema, 1988), p.124.

O filme *L'Avventura*, recordamos, foi galardoado no Festival de Cannes em 1960 “pela beleza das suas imagens”, como se essas imagens podem ser desanexadas ou processadas autónomas dos outros elementos do filme — elementos que incluem claramente a história.

Desde então, muitos teóricos têm salientado a predominância da imagem da paisagem nos filmes de Antonioni.²³⁹ Para retornar para os dois filmes citados anteriormente, é importante perceber o quão difícil pode ser para assistir *L'avventura* sem o nosso olhar persistente (mesmo que apenas por um momento) na ilha rochosa onde Anna desaparece; ou da mesma forma, para assistir o *Blow-up* sem ver o parque — e as fotos do Parque — independentemente do que se passa neles.

Claro, se nós podemos atribuir a Antonioni a intenção de apresentar uma paisagem, é porque o tratamento fílmico pode levar-nos a ver o espaço como autónomo e desconectá-lo da sua função narrativa, no *modo panorâmico*.

Em *L'avventura*, por exemplo, o segmento longo na ilha após o desaparecimento da Anna aumenta o número de *temps morts*. Alguns críticos já observaram a importância deste traço estilístico com Antonioni, que é criado simultaneamente na montagem, na *mise-en-scène* e no trabalho de câmara.

Seymour Chatman vê este traço, "*O mais característico efeito estilístico de Antonioni*."²⁴⁰ Seymour descreve como a apresentação do espaço da “pré-narrativa” (a visão de um espaço antes da chegada dos personagens) e o avanço da ação ou do espaço “pós-narrativa” (o modo de exibição de um espaço após os personagens e a ação o terem “abandonado”). A seguinte citação torna explícita a ligação entre o espaço narrativo, do espaço da pré e da pós-narrativa colocada em funcionamento por *temps morts* temporários.

²³⁹ Diversos críticos observaram este aspeto do cinema de Antonioni. Assim, Seymour Chatman escreve: “Ele [Antonioni] tem praticamente retornado ao cinema com a predominância do visual que perdeu importância com o advento do som,” In *Antonioni, or the Surface of the World* (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 89; doravante citados no texto; e Peter Brunette: “É verdade que muito do efeito de Antonioni vem da faixa visual de seus filmes (em oposição ao diálogo enredo, personagem e assim por diante)” em *The Films of Michelangelo Antonioni* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 30.

²⁴⁰ Id Ibid, p. 45.



Fig. 125. Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.



Fig. 126. Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

“O objetivo não é apresentar “o mesmo lugar”, mas a possibilidade que é na realidade “outro lugar”, talvez até mesmo um lugar exterior à narrativa fílmica. A cena é portentosa consumada por um atraso que desafia todo o tecido da ficção. O filme diz que não, que “isto é tal e tal um lugar, em que evento X ocorre,” mas sim que “este lugar é bastante importante independentemente das necessidades imediatas do enredo, e o espectador terá sentido (e entendido) o seu valor estranho, se ele for investigá-lo mais cuidadosamente. Por isso eu dou-vos tempo para fazê-lo. Este tipo de plano não preparou o cenário para algum outro plano..., é o cenário em si próprio.

*Não que o simples espaço de estase é alterado num evento ou numa ação. É mais com que a câmara seja perseverante e faz do lugar como que “grávido” com o significado. Contemplamos atentamente, de forma paralela, mas separada das personagens. Estamos empenhados, mesmo antes de eles, os personagens fílmicos, chegarem, ou depois que eles partem, numa análise que não entendemos muito bem, mas que, no entanto, parece urgente.”*²⁴¹

Se Chatman fala aqui de *temps morts* no trabalho de Antonioni, a sua descrição mostra que estes *temps morts* são igualmente uma preocupação espacial. Essencialmente, *temps morts* são uma forma de processamento do espaço, uma maneira de tirá-lo do filme de continuidade e do desenvolvimento narrativo, a fim de distingui-lo e para torná-lo autónomo aos olhos do espectador.

Como resultado, o espaço durante estes *temps morts* é claramente distinto da configuração da ação (ou num sentido ligeiramente diferente de Chatman, do “espaço diegético”). Dito isto, não pretendemos tornar essas *temps morts* e o seu espaço sinónimo de paisagem: nem todos os *temps morts* cinematográficos envolvem a paisagem, longe disso. Pelo contrário, apenas pretendemos trazer à luz a afinidade que existe entre esses *temps morts* e as paisagens cinematográficas, e que resulta da maneira em que eles podem destacar este espaço cinematográfico.

Um ponto marcante sobre os filmes de Antonioni e do uso de *temps morts* é o quanto puderem demonstrar, dentro de um contexto modernista, o estado de mudança do espaço cinematográfico, o movimento de vai-e-vem entre o ambiente e a paisagem. Talvez em nenhum lugar é isso melhor ilustrado do que em *Blow-up*, um filme que

²⁴¹ Id Ibid, 125-126.

incorpora a questão da arte da paisagem na sua narrativa de uma forma que contribui para os numerosos aspetos reflexivos do filme e desta nossa reflexão em forma de Tese.

Além disso, *Blow-up* usa os *temps morts* e a sua relação na configuração da paisagem em que estabelece uma forma, salientando no cinema o duplo estatuto de ambos numa narrativa (ou seja, temporal) e visual (ou seja, espacial) *art*. O locus principal de ligação entre a configuração espacial e a paisagem é o parque de Londres, onde Thomas, um fotógrafo profissional, tira a uma série de fotos.

É claro, nunca sabemos o que impulsiona o fotógrafo para vir para o parque em primeiro lugar, mas é interessante notar que, antes de se aventurar no jardim, o jovem para numa loja de antiguidades e pede para ver algumas paisagens! Será que este desejo de paisagem motivou o seu súbito interesse no parque? Qualquer outra coisa que pode indicar, esta breve informação, é provável que predispõem o espectador para o surgimento das paisagens cinematográficas.

Além disso, várias das fotos tiradas por Thomas no parque podem-se qualificar como “arte da paisagem”, que não, no entanto, impede que o seu *status* — e o *status* do Parque — se alterem, como veremos. Para obter uma compreensão clara da situação, no entanto, é importante considerar, apenas brevemente, que o parque tem dois modos pictóricos de aparição no filme: o fílmico e o fotográfico.

Do ponto de vista das suas aparições cinematográficas, o parque é sem dúvida o cenário para uma série de ações e eventos sobre Thomas: ele tira fotos, ele interage com uma jovem, um cadáver é descoberto e desaparece, ele interage com uns mímicos, etc. Mas o parque é também uma paisagem.

Cada espectador é livre de considerar e de ver esse espaço como uma paisagem pessoal,²⁴² mas — e isso é o que nos preocupa no momento — também podemos imputar a Antonioni a intenção para retratar a paisagem baseada no tratamento visual, que o Parque recebe (especialmente no uso de *temps morts*).

Um exemplo de muitos ocorre no final do primeiro segmento no parque quando

²⁴² In ROPARS, Marie-Claire, "L'espace et le temps dans la narration des années 60," In *Michelangelo Antonioni* 2, 1966/1984.

a jovem (interpretada por Vanessa Redgrave) vagueia lentamente o caminho em direção à parte inferior da câmara e depois sai da imagem. A câmara permanece imóvel e oferece-nos ao longo de um plano uma seção do parque e a contemplação da paisagem por um breve momento.

Em suma, graças aos *temps morts* temporários após o desaparecimento da jovem mulher (tempo de "pós-narrativa"), a história parece desvanecer-se: tudo o que resta é o parque, uma paisagem abraçada pelo olhar da câmara. Mais tarde, no segmento mais famoso do filme, o parque reaparece sob a forma de fotografias que Thomas olha, analisa, estuda, explora e organiza.

Como já referimos, algumas destas fotos parecem, genericamente, ser fotografias de paisagem. Na maior parte, lembram imagens desde a primeira cena no parque; aqui, no entanto as imagens do parque são apresentadas sob a forma de trabalhos fotográficos autónomas que, por definição, são *temps morts*.

O uso da fotografia é interessante neste contexto porque se reproduz e se materializa o processo de autonomização — de "prender" a imagem — que é necessário para o surgimento da paisagem cinematográfica na mente do espectador. Este é igualmente o caso em algumas das fotos do casal enquadrado num longo plano, que são "*desnarrativados*" pelo tratamento fotográfico que passaram.

Aqui, dois processos são utilizados para permitir que a paisagem se desvaneça. Em primeiro lugar, as ampliações de Thomas (bem como os *reframings* e o trabalho de câmara de Antonioni) introduzem uma variação na escala do plano das fotos. O que era originalmente um plano completo torna-se num plano médio, num *close-up médio*, num *close-up* até a um extremo *close-up*, como um microscópio que explora até à exaustão um organismo.

Este movimento em direção às pessoas fotografadas, em direção à ação representada tem o efeito de empurrar a paisagem de volta para a margem, e o papel acessório da configuração da paisagem parece, assim esconder uma narrativa.



Fig.127. Frame, *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966.



Fig.128. Frame, *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966.

Uma análise, que deve ser tomada literalmente, porque desde as sucessivas ampliações das fotografias, mostra um homem meneando um revólver escondido num arbusto e um cadáver deitado apenas a alguma distância desse arbusto.

Depois, há a montagem. Ao colocar as suas imagens lado a lado, o fotógrafo torna-se um editor: seguindo parte de uma lição de Eisenstein, ele tenta dar sentido às imagens com a justaposição delas. E é neste momento que a montagem cinematográfica, no sentido estrito do termo, aparece. Desfilam diante de nossos olhos, num plano completo, as fotos alargadas, repensadas para reintroduzir a temporalidade (a sequência de imagens) e sugerem a trama da história e também uma eventualidade narrativa.

Mas o resultado é uma história largamente elíptica, sobre o qual vamos basicamente nada saber; (para usar um termo emprestado da semiótica de C. S. Peirce²⁴³) é uma espécie de narrativa *rheme*, ou seja, um sinal interpretado como o de uma mera possibilidade e nada mais. Marie Claire Ropars²⁴⁴, que analisou este segmento muito bem, fala de "*outra possível, história incognoscível*" escrita dentro da temporalidade da narrativa do *Blow-Up*²⁴⁵. Tudo o que concluimos com esta possibilidade, o efeito "espacial" do segmento é empurrar a paisagem para dar o seu lugar para a configuração espacial. Em outras palavras, a paisagem dá lugar à ação na mente do espectador.

Além disso, uma vez submetido a manipulação fílmica (variações no *frame*, movimento da câmara, edição), que aparece inicialmente como uma calma e tranquila imagem (típicos adjetivos para descrever a arte da paisagem) é capaz de apresentar exatamente o contrário: a violência e a morte. " Com estas amplitudes, Antonioni, portanto, oferece um caminho que conduz desde os *temps morts* da representação visual

²⁴³ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo, um lógico, um matemático, e um cientista americano que é conhecido muitas vezes como "o pai do pragmatismo". Recebeu uma educação acadêmica como químico e trabalhou como cientista. Hoje ele é apreciado em grande parte pelas suas contribuições à lógica, matemática, filosofia, metodologia científica e semiótica, e pela sua fundação do pragmatismo. Ele fez grandes contribuições para a lógica, mas a lógica para ele abrangia muito do que agora é chamado epistemologia e filosofia da ciência. Ele via a lógica como o ramo formal da semiótica, da qual é o fundador, que prenunciou o debate entre os positivistas lógicos e os defensores da filosofia da linguagem que dominou a filosofia ocidental do século XX; definiu o conceito de raciocínio abdutivo, bem como a indução matemática rigorosamente formulada e o raciocínio dedutivo.

²⁴⁴ Marie-Claire Ropars (1936 /2007) foi uma importante teórica da literatura, do cinema e da estética. Foi professora na Universidade de Vincennes (Paris VIII).

²⁴⁵ In ROPARS, Marie-Claire, Op. Cit., p.214.



Fig.129. Frame, *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966.

até á morte inscrita neles. Ele faz isso através da mediação da narrativa. Mas há mais, nos dois extremos da cadeia narrativa formada pelas fotos, existem duas imagens: uma foto do parque e uma ampliação (um alargamento) desta mesma foto. A composição da primeira imagem é (quase) idêntica ao longo plano, que mostra a jovem correndo para longe e o seu desaparecimento no *frame* no segmento discutido anteriormente: é uma foto de paisagem.

A segunda imagem, que termina o ciclo das ampliações, amplia um detalhe desde o primeiro até o ponto onde não aparece mais nada senão o grão fotográfico; todos a figuração desaparece, e a foto assume a aparência de uma pintura abstrata — como a amiga de Thomas ressalta mais tarde, corretamente.

A passagem de uma foto para a outra é assegurada por duas impressões intermediárias que ampliam a imagem inicial do parque, mostrando inequivocamente o cadáver de um homem, um fato introduzido imediatamente na narrativa em desenvolvimento das fotos.

Este caminho de uma foto para a outra, bem como o processo técnico empregado (ou seja, a ampliação) sugerem claramente a existência de um *continuum* entre as duas imagens: uma é gerada pela outra. Entre as duas, encontra-se a narrativa vaga de uma morte.

Existem inúmeras interpretações possíveis destes elementos e dos seus relacionamentos para que cada um outro exista; ainda, há um de particular interesse para nós aqui, porque constitui a sequência das ampliações fotográficas, como uma espécie de alegoria: uma alegoria de uma história — da arte e, mais precisamente, a morte da arte figurativa — realizado na passagem da representação da paisagem de abstração.

Comentando sobre o trabalho de Kenneth Clark, W.J. T. Mitchell observa que para ele e muitos outros historiadores de arte, *A pintura abstrata... constitui um dos resultados da história da paisagem*.²⁴⁶

Uma analogia entre o papel dos *temps morts* no trabalho de Antonioni e o papel da paisagem na história da representação resulta assim: a extensão dos *temps morts* — que causa que a paisagem do cinema de Antonioni pode contribuir - para a morte da narrativa fílmica, como a paisagem tem contribuído para a morte da arte figurativa.

3.3.4.4. A Paisagem indiferente de Jean-Luc Godard.

Agora, sobre a segunda abordagem que o cineasta modernista tem em relação á paisagem, poderíamos afirmar que já encontramos um exemplo com os vulcânicos desertos do filme *Teorema* não se fosse a importância que esta abordagem tem na obra de Jean-Luc Godard (1930). Assim, merece um (muito) breve comentário. Embora presente desde a década de 1960 (por exemplo, *Le Mépris* de 1963), a paisagem tem ocupado um lugar particularmente importante na obra de Godard na sua já longa carreira.

Este é o caso com filmes como *a paixão* (1982), *Prénom Carmen* (1993), *Je vous salue Marie* (1985), *Rei Lear* (1987), *Nouvelle vague* (1990), *Allemagne année 90* (1991) e *Hélas pour moi* (1993). Ocasionalmente, Godard faz a paisagem emergir do espaço narrativo através do uso de *temps morts* ou simplesmente deslocando o olhar da câmara.

Em *Le Mépris* filmado inteiramente em Itália, entre Roma e a ilha de Capri, o

²⁴⁶ In MITCHELL, W. J. T., Op. Cit., p.13.

filme está cheio de contradições: não só de caráter, especialmente nas protagonistas femininas, mas da forma como Godard escolhe traçar uma tragédia moderna no centro (Roma) e no sul (Capri) de Itália, mesmo no verão, onde a luz e o sol reinam. A obscuridade dos sentimentos e da escuridão da alma contra o esplendor e a majestade de uma paisagem indiferente à miséria humana.

Não só a Itália pode substituir a antiga e épica Grécia, como em Roma há os úteis estúdios *Cinecittà*, onde partes do filme foram filmadas: mas a forte luz do sol italiano, a paisagem mitológica do mediterrâneo não aquece o coração humano nem ilumina as consciências dos personagens. No entanto, não há nada de épico neste mundo moderno: a luz permanece brilhante, mas já não é um espelho da alma; Não esclarece a relação entre o marido e a mulher; contradiz essa relação, e se alguma vez ofusca, cega ainda mais a sua visão e os seus pensamentos

Por exemplo, no início da seção intitulada "*Incipit lamentation*" em *Nouvelle Vague*, Godard filma obstinadamente uma árvore (bem como os pedaços de céu visível entre seus ramos) e deste modo desloca o olhar da câmara (e, com isso, nosso próprio) longe da ação ocorrendo vários pés de distância.

Do ponto de vista de uma narrativa, o trabalho da câmara e edição são assim "desmotivados". O resultado é uma redistribuição das funções clássicas da *ergon* e do *parergon*. Para este momento, é configuração espacial que se torna paisagem — não o evento (um acidente na estrada) — que ocupa a atenção da câmara e constitui o centro de gravidade da imagem. A partir daí, a ação parece secundária.

Na segunda parte do filme, uma observação do personagem chama a atenção para este processo: "*Que se tornam visíveis*," Elena diz para Lennox, "*no lugar onde eu desaparecer*" ("*Tu deviens visible à la place où je disparaïs*"). Neste exemplo, a configuração e paisagem ainda compartilham uma certa contiguidade espacial.

A abordagem típica de Godard, no entanto, consiste em romper brutalmente todos a proximidade entre os dois. Para conseguir isso, Godard usa em uma das suas estratégias de edição preferidas: a inserção de uma não-narrativa. Por exemplo, ele apresenta uma foto (geralmente estática), mostrando o mar, um lago, o céu, uma floresta ou uma clareira, no meio de um segmento ou entre dois segmentos. Em contraste com

os planos de transição clássicos, que estabelecem a configuração para uma nova cena, as inserções da paisagem de Godard não são de nenhuma maneira motivadas pela ação.

Muito pelo contrário, eles interrompem ou abrem o fluxo da ação. Se, como explica Chatman, os *temps morts* dão a impressão de "um outro lugar", então isto é o que é oferecido literalmente pelas paisagens inseridas nos filmes de Godard. Os planos cinematográficos deste tipo são abundantes na maioria dos filmes que dirigiu desde a década de 1960. A sua presença liga uma certa transcendência (mesmo que apenas em relação a história) e contemplação e contribui para a elaboração de uma estética que procura cada vez mais a expressão do sublime.

Como se estes entranhados narrativos da paisagem, que oferecem uma imagem da realidade material, os "outros lugares" da história, também sugerem o que não pode ser representado, porque sugerem uma "implosão" da imagem e da imaginação.

Não é de estranhar que, após as suas incessantes interrogações sobre o *status* da imagem, Godard eventualmente chega a clímax interrogativo cinematográfico— em *Je vous salue Marie* ou *pare pour moi*, o problema da encarnação do divino e da analogia do ser.

Este é um problema simultaneamente filosófico, teológico e estético e vai para a consciência dos debates sobre as imagens na cultura ocidental. É também um problema levantado pelas paisagens de Godard com uma insistência confinando a obsessão.



Fig. 130. Frame, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1966.

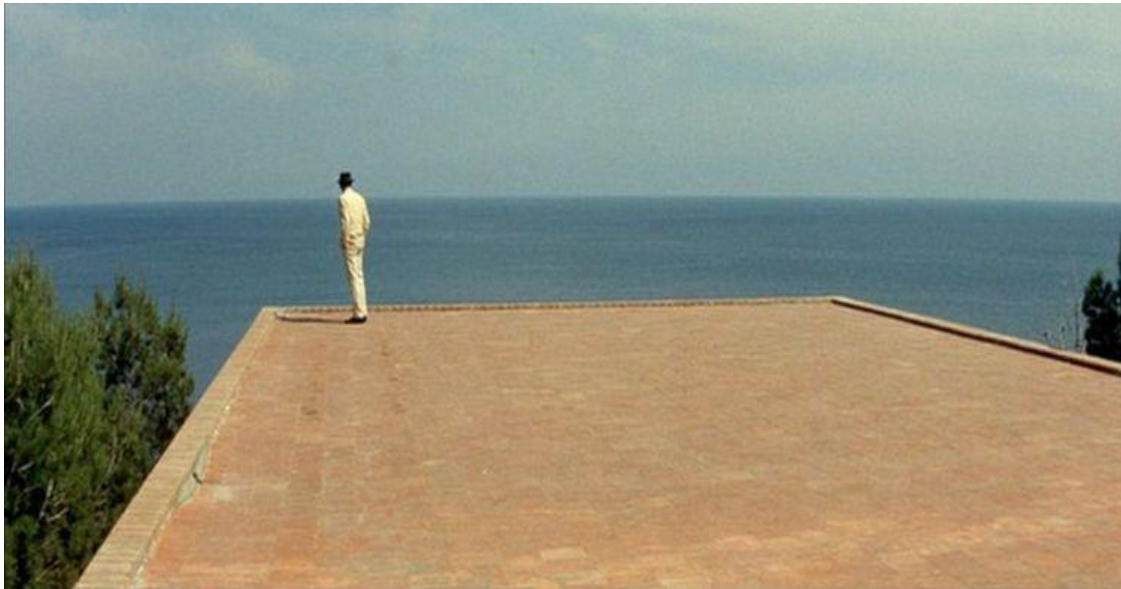


Fig. 131. Frame, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1966.

3.3.4.5. *Manuel de Oliveira e a paisagem como tragédia.*

Na paisagem do Vale do Douro, Ema coabita com o pai e é instruída numa “paisagem familiar” de grande sensibilidade poética. Como uma mulher bonita e sensual tem um irresistível gosto pelas ficções românticas, que acaba por nunca conseguir encontrar perfeito contentamento junto dos homens que se aproximam, desde logo casando com um médico que nunca amou.

No seguimento de uma veemente vida social, Ema, vai envolver-se numa constante busca de paixões, opulência e provocações, cuja beleza e o seu espírito provocatório lhe vão valer o cognome de "*Bovarinha*", uma versão moderna e nacional da icónica "*Bovary*" do francês Flaubert. Por fim, dececionada e fracassada, Ema, “caí” afogada no Douro, sem nunca se chegar a perceber se foi um acidente ou um suicídio.

"Vale Abraão" parte da adaptação ao cinema da obra homónima de Agustina Bessa-Luís, por sua vez um exercício literário inspirado na "*Madame Bovary*".

O título Vale Abraão coloca a ênfase num contexto espacial específico. Esta dicotomia identificadora do espaço e da paisagem, destinado ao sofrimento, mas também propício ao prazer e à volúpia, define igualmente o destino da personagem principal - Ema é apresentada em uníssono com a paisagem, um rosto dessa paisagem, numa simbiose quase perfeita com a água do rio, a água que é também um símbolo do Gênese, do nascimento, e para os *Vedasé* chamada de "*mâtrimâh*", que significa "a mais materna".

Nos mitos dos heróis ela está sempre associada ao seu nascimento ou ao renascimento. Mitra, por exemplo, nasceu nas margens de um rio, enquanto Cristo "renasceu" no Rio Jordão. Dessa forma, o rio sempre nos reporta à origem das coisas, do mundo, dos seres. Esse rio que parece deslizar languidamente ao longo daquele Vale, sem grandes convulsões, num balançar constante, dividindo as duas margens do rio, separando-as em metades diferenciadas e, ao mesmo tempo, coexistindo e fazendo parte daquele todo que é a paisagem do Douro.

“O vale do Douro com os seus ritos vinhateiros, o mundo dos sonhos, desejos imaginários, é o centro ficcional do filme. Vemo-lo apresentado e sacralizado pela voz

do narrador e, em termos imagéticos, enquadrado desde o início por um *travelling* a partir do interior do comboio, que o penetra, deixando transparecer o fascínio documentarista sempre presente na obra de Manoel de Oliveira.”²⁴⁷

A ausência do espaço citadino atribui á paisagem do Douro uma importância capital, revelando um cosmos de rurais, burgueses, patrões e empregados domésticos. Para Agustina Bessa-Luís, o filme - “é um fresco belíssimo sobre o Douro e um retrato bem conseguido sobre o mundo da aristocracia que habita a região.”²⁴⁸

*O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer*²⁴⁹

Em 2010, o olhar de Manoel de Oliveira voltou novamente a uma paisagem particular, bem conhecida do realizador desde o seu primeiro documentário — *Douro, Faina Fluvial* —, filmado 79 anos antes. No filme *O Estranho Caso de Angélica*, um campo de vinhas surge como leitmotiv da mudança e da passagem dos dias: dos métodos tradicionais e artesanais da agricultura à utilização de aparelhos agrícolas²⁵⁰.

Este filme é a concretização de um projeto perseguido ao longo de várias décadas. Mantendo o essencial da história, Oliveira adaptou-a aos dias de hoje: “*Uma noite, Isaac, jovem fotógrafo, hóspede da pensão de Dona Rosa na Régua, é chamado de urgência por uma família rica para tirar o último retrato da filha da mesma, Angélica, uma jovem que morreu logo após o casamento. Na casa em luto, Isaac descobre Angélica e fica siderado pela sua beleza. Quando coloca o olho na objetiva da sua máquina fotográfica, a jovem parece retomar vida, apenas para ele. Isaac fica instantaneamente apaixonado por ela. A partir daí, Angélica atormentá-lo-á noite e dia, até ao esgotamento.*”²⁵¹

O quarto do jovem fotógrafo tem uma janela-varanda sempre aberta para o Douro e para os montes esculpidos de socacos. O rio ocupa um lugar central e de separação de dois planos no enquadramento de Oliveira: a partir do quarto avistam-se os

²⁴⁷ In LOPES, Célia Maria Sousa, *O Bovarismo ou a busca do absoluto no filme Vale Abraão de Manoel de Oliveira*, Tese de Mestrado em Estudos Francófonos, Universidade Aberta, Lisboa, 2010.

²⁴⁸ OLIVEIRA, Manoel de – Vale Abraão, com Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra, Ruy de Carvalho. Portugal/França/Suiça, 1993, 187mn (versão integral 203mn), DVD, Madragoa filmes.

²⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *L'Image-Mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p.9.

²⁵⁰ O campo e as transformações de cultivo tinham também ocupado um papel central, por exemplo, em *O Pão*, 1959. Cf. João Fernandes, «*O Cinema Sazonal: A Evolução do Cinema Particular de Manoel de Oliveira*», in M. O. 2/3, Porto, Museu de Serralves, Civilização Editora, 2008.

²⁵¹ In Folhas da Cinemateca Portuguesa.

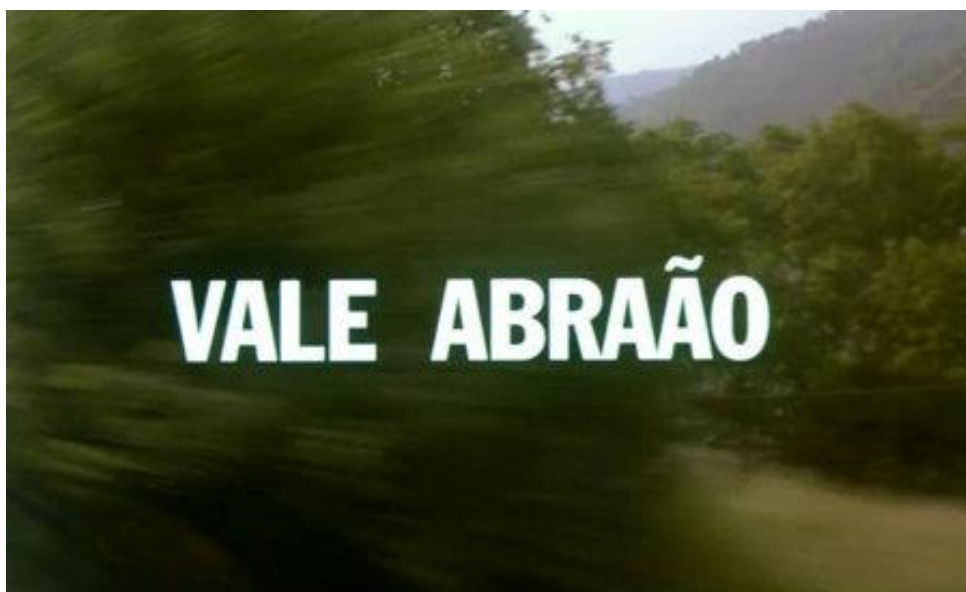


Fig. 132. Frame, *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993.



Fig. 133. Frame, *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993.

campos na outra margem e, do outro lado do Douro, a partir das vinhas, a paisagem urbana.

As perspectivas dos campos de socacos ou da cidade são mostradas de um só relance, num *frame*, que surge em seguida e de modo contínuo no movimento Cinematográfico. As vertentes com as vinhas são constantemente seguidas pelo seu olhar, pelos seus binóculos e pela lente fotográfica de Isaac, tal como o fotógrafo que descrevemos no filme *Blow-Up*.

Este “*frame*” corresponde, com frequência, ao que Isaac entrevê, validando que “*a paisagem não é o país, mas uma certa maneira de o ver [...], é o país percecionado do ponto de vista de um sujeito*”²⁵².

“*O espaço e a paisagem observados pelo fotógrafo são, aliás, muito diferentes do entendimento de mundo dos restantes habitantes da pensão da D. Rosa. Também a presença do vento se sente como um índice na paisagem: nos percursos oníricos em que Isaac sobrevoa o Douro, os campos e as cidades, acompanhado de Angélica, são feitos num fluxo-passagem de ar a preto e branco, representando em simultâneo o contraste com a realidade e pressupondo o seu desfecho narrativo.*”²⁵³

A experiência mediada através do olhar do fotógrafo é exemplar da construção cinematográfica de Oliveira. Nos filmes de Manoel de Oliveira, a mediação faz-se sentir, deixa um rasto que é em larga medida afirmado por uma câmara que pouco se desloca, num enquadramento quase pictural de *frames* paisagísticas.

A paisagem representada tem uma ligação mediada com o real, relacionando-se com o seu objeto de forma indícial ou simbólica. As fotografias de Angélica demonstram o princípio criativo de Manoel de Oliveira: o objeto não é anunciado de modo palpável, sugestionando uma presença. Pela lente, pela representação artística fotográfica ou cinematográfica, Oliveira não pretende «*atingir um real que existirá independentemente das imagens; mas atingir um antes e um de pois tal como coexistem com a imagem, tal como são inseparáveis da imagem*»²⁵⁴.

²⁵² COLLOR, Michel; *Paysage et Poésie du Romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p.193.

²⁵³ In PAIXÃO, Ana, *Uma Escrita da Temporalidade, Perspectivas da Paisagem*. In *Coloquio Letras*, N. 179, Lisboa. 2012.

²⁵⁴ In DELEUZE, Gilles *Cinéma I – L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 9.

*“Além do tempo de cada still e do movimento originado pela sucessão das diversas frames, os signos cinematográficos modelam uma pluralidade de temporalidades que se concentram e se fundem no discurso fílmico. Isaac transita constantemente entre o presente e o passado e os campos do Douro são exemplares da fusão de tempos, ao introduzirem o leitmotiv da mudança.”*²⁵⁵

Até este ponto, examinamos algumas das estratégias que os cineastas usam para fazer paisagens visíveis e introduzi-las em filmes de ficção. Sem dúvida, existem outros, e a nossa análise não pretende oferecer um inventário exaustivo. Em vez disso, é importante salientar mais uma vez que estas estratégias podem ser interpretadas sem muito equívoco como indicando a intenção de mostrar uma paisagem.

Como resultado, elas carregam o risco- ou, dependendo da situação, a vantagem - da narrativa ficar “oprimida” pelo espetáculo, pelos eventos ou sendo oprimida por imagens autónomas.

Tudo isso ocorrerá na medida em que estas estratégias incentivam a visualização de um filme no *modo panorâmico*. Mas é igualmente necessário reconhecer que este “*modo panorâmico*” não é imputável, porque sempre poderia ser visto como uma intenção por parte do cineasta. Existem casos em que o espectador da obra é responsável para a “emergência da paisagem!”. Esta é a segunda situação paradigmática observada anteriormente, a que agora voltamos antes de concluir.

3.3.5 “O Olhar de Paisagem”: A Paisagem do espectador e a paisagem “impura”.

Mesmo que o nosso objetivo aqui seja considerar a relação do cinema da paisagem com o olhar do espectador, será útil voltar brevemente à história da paisagem na pintura. Entre outras coisas, isto proporcionará uma melhor justificação para a nossa recusa de considerar a presença da paisagem no filme com base em considerações formais isoladas.

²⁵⁵ In PAIXÃO, Ana, *Uma Escrita da Temporalidade, Perspectivas da Paisagem*. In *Coloquio Letras*, N. 179, Lisboa. 2012.

De fato, se voltarmos às questões suscitadas pelos historiadores de arte sobre o trabalho de Patinir, deve tornar-se claro que a paisagem não pode ser definida unicamente através de características formais. Por esta razão, nós tentamos enfatizar uma abordagem interpretativa: onde a paisagem e a configuração espacial exigem interpretação. No entanto, tal como um viés interpretativo não é nem metodologicamente nem historicamente óbvio.

Por um lado, como já vimos anteriormente, para os estudiosos de Patinir, em qualquer lado do debate que se encontram — estes tradicionalmente olham para justificar as suas interpretações através de características formais adequadas aos próprios trabalhos (alguns também tem em conta a história das ideias e das formas).

Como mencionámos anteriormente, aqueles que veem Patinir como o primeiro dos artistas de paisagem, inicialmente “murmuram” as suas convicções sobre a composição das suas pinturas. Neste tipo de argumento, no entanto, a “interpretação” tende a ser negligenciada em favor de uma análise formal (e em certas ocasiões histórica) “objetiva” que conjuga bem com determinadas concepções da ciência e do conhecimento. Ainda, por cima ao enfatizar demais a forma arriscamo-nos a perder de vista a interpretação dessas pinturas.

Por outro lado, é necessário reconhecer que a tradição clássica da pintura de paisagem, precisamente porque é uma tradição e exhibe hábitos formais, dissimula a condição da existência da paisagem como predicado. Em outras palavras, através destes hábitos — quer sejam hábitos artísticos (a prática da paisagem) ou hábitos culturais (a prática da crítica de arte) — os “riscos” da paisagem vão aparecendo como um dado, sujeitos à “lei” do género, que agora é aplicada por todos (artistas e críticos) sem muita hesitação.

No entanto, que o caso de Patinir, ou o de os *connoisseurs* italianos do século XVI, que Gombrich argumenta (e a que nos referimos anteriormente) e ilustram perfeitamente a necessidade de interpretar as características formais das obras.



Fig.134. *Landscape with the flight into Egypt*, Joachim Patinir, 1516-1517.



Fig.135. *Landscape with the flight into Egypt*, Joachim Patinir, 1515-1516.

A paisagem deve ser vista como um sinal; por outras palavras, deve ser uma maneira de conceber ou de representação da mesma, vendo, olhando, sentindo e, portanto, de interpretar uma obra pictórica. A história da pintura de paisagem é a história deste signo, o histórico das suas várias ocorrências aos olhos dos pintores e dos críticos (e dos outros espectadores) desde a Renascença.

Num sentido estrito, esta história não é, portanto, uma história de obras de arte (coisas materiais), mesmo que estas obras permanecem num local privilegiado para a compreensão das diferentes manifestações da paisagem (especialmente aqueles dependendo do olhar do pintor).

Na verdade, a importância deste esclarecimento é revelada quando voltamos a nossa atenção para obras que contestaram o estatuto da história da arte da paisagem. Este é o caso, por exemplo, com a pintura flamenga, mencionada por Gombrich, na passagem citada anteriormente. É sobre estas pinturas, que os colecionadores do século XVI, categorizadas como paisagens (*paese*), que Gombrich escreve: "*nós não sabemos se eles [as pinturas flamengas eram paisagens puras — provavelmente não eram — mas para o conhecedor italiano eram interessantes como paisagens só*" ²⁵⁶

Aqui, Gombrich, como podemos ver, sente a obrigação de discutir dois tipos de paisagem: a paisagem "pura" e o *paese* Italiana que poderia por meio de contraste de nome, ser uma paisagem "impura". Porque criar esta distinção?

Aparentemente, Gombrich quer fazer os seus leitores compreender que o *paese* dos colecionadores venezianos não corresponde, em termos da sua forma, á paisagem pintura que se tornou "institucionalizada" como um gênero no século XVII, e cuja história é geralmente confundida com a das obras que caem sob a sua insígnia.

A confusão, à primeira vista, é inconsequente, pelo menos quando as obras de arte mostram o olhar do pintor inequivocamente, que pode ser um que é formativo para a paisagem. No entanto, e aqui está a resposta, repondo o olhar - o sinal - com as obras de arte que exibem ocorrências que levam à adoção de uma abordagem exclusivamente formal e reificada.

²⁵⁶ In GOMBRICH, Ernest, Op. Cit., p.119.

Agora, a discussão de Gombrich estabelece que os italianos viram a paisagem onde outros — incluindo os artistas flamengos que pintaram as obras — viram outra coisa. Assim, é claro que nós não podemos reduzir a paisagem à sua forma institucional "pura". Além disso, é por isso que a história da pintura deve dar espaço para pinturas que serão vistas (ou interpretadas) mesmo se estas pinturas de paisagens não correspondem formalmente a uma paisagem "pura".

Nessas pinturas, é o olhar do espectador, que faz com que o espaço natural autónomo, se transforma em paisagem e relega os outros elementos pictóricos para a "margem". E tudo isto independentemente das intenções verificáveis do pintor sobre a paisagem.

Para resumir, a paisagem "pura" é o objeto de um consenso entre os pintores e os espectadores muito forte, que podemos estabelecê-lo como uma "lei" genérica institucional, esquecendo que sustenta uma interpretação. Por outro lado, o espaço da "paisagem impura" salienta diretamente a sua ambiguidade através das diferentes interpretações e diferentes usos a que vamos submetê-la.

Finalmente, mesmo que Gombrich não seja tão convincente quando se trata de identificar os diversos fatores que determinaram o «olhar» da paisagem "impura" (as suas interessantes explicações negligenciam as transformações culturais, científicas e económicas do renascimento), e sugere a sua influência na paisagem "pura".

Além disso, segundo Gombrich este género, uma vez estabelecido, tornar-se-ia a fonte do nosso "olhar" sobre o paisagismo" (a nossa sensibilidade à paisagem) do mundo: *"assim, embora seja usual para representar a descoberta do mundo ' como o motivo subjacente para o desenvolvimento da pintura de paisagem, somos quase tentados a inverter a fórmula e afirmar a prioridade da pintura de paisagem sentida"*²⁵⁷.

É como se primeiro dirigindo o seu olhar para as margens das pinturas, em direção ao *parergon*, o homem moderno ocidental conseguiu desenvolver um sentimento para a paisagem.²⁵⁸

²⁵⁷ In GOMBRICH, Ernest Op. Cit., p.120.

²⁵⁸ Muito tem sido escrito sobre esta hipótese. Alain Roger, o especialista francês da paisagem, assumiu e concebe a transformação do espaço (ou terra) na paisagem como a tarefa da arte, o que ele chama de



Fig.136. Frame, *Melancholia*, Lars von Trier, 2011.

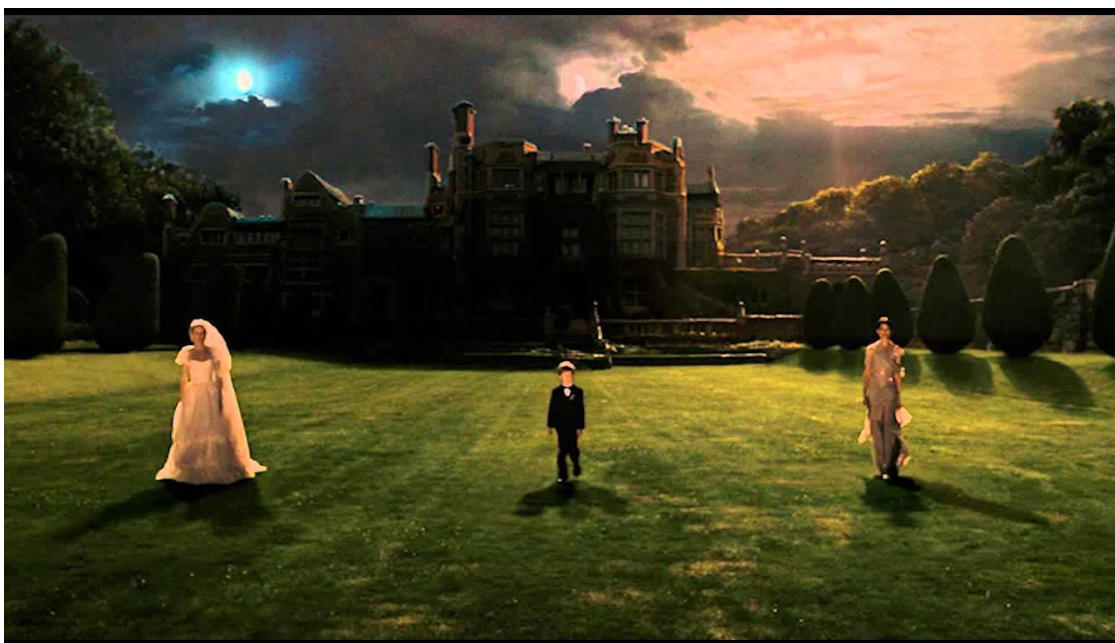


Fig.137. Frame, *Melancholia*, Lars von Trier, 2011.

"artialisation": "a natureza é indeterminada e só recebe as suas várias determinações da arte: a terra só se torna uma paisagem sob as condições de uma paisagem e que, somente de acordo com... modalidades... de artialisation." Em *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997), 17-18. Para uma crítica da primazia da arte no que diz respeito à paisagem, ver W. J. T. Mitchell, *Op. Cit.*

Depois de quatro séculos de desenvolvimento, este modo de ver a paisagem constitui hoje um hábito cultural e um modo de olhar o mundo, revelando-se não só na nossa capacidade de ver paisagens reais no local, mas também na nossa capacidade de trazer um "olhar de paisagismo" sobre imagens que não imediatamente derivam do gênero (por exemplo, obviamente, imagens fílmicas).

Nesses casos, é o contexto cultural que torna possível direcionar o olhar de "paisagem" para os espaços narrativos de filmes de ficção, apesar da ausência de estratégias ou intenções para torná-los autônomos. Repousando sobre o espectador para assegurar o movimento de ajuste à paisagem e, quando possível, tornar o espaço autônomo, para interromper, por um momento, a sua ligação com a narrativa. A paisagem aparece quando, ao invés de seguir a ação, ligamos o nosso olhar em direção ao espaço e vamos contemplá-lo, em e em si mesmo.

Esta é a paisagem de "impureza" do cinema, cuja existência não atribuímos claramente a intenção ao realizador. Se certos traços formais incentivam o seu surgimento (por exemplo, o plano ou um plano muito longo), não podem ser descritas como regras ou normas fixas: eles dependem de fatores que variam de um espectador para outro;

Eles também variam de acordo com o grau do espectador de interesse na narrativa (ou um determinado momento da narrativa) ou na sua sensibilidade para determinados tipos de paisagem (montanhas, mar, florestas, planícies do oeste americano, etc.) filtrada através de sua cultura pictórica.

Este é o principal modo da paisagem na existência no cinema e que desempenha um papel importante na nossa experiência de olharmos, de vermos a arte cinematográfica e também da nossa percepção sobre o mundo.



Fig. 138. Frame, *The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993.



Fig. 139. Frame, *The Mirror*, Andrei Tarkovski, 1975.

Dominique Chateau escreve: *não só é raro que as paisagens aparecem sem necessidade de narrativa, mas até mesmo a sua função principal prossegue desta necessidade. Além disso, esta função é secundária em termos de "se considerar a questão do ponto de vista dos próprios filmes (que a narrativa. Em geral, a paisagem não é uma função suficiente.*²⁵⁹

Tal significa que se nós adotamos o ponto de vista que privilegia a imanência, isso é bem verdade. Podemos citar, por exemplo, os filmes de que John Ford filmou em *Monument Valley*, como *My Darling Clementine* (1946) ou *The Searchers* (1956), para que o argumento de Chateau seria inteiramente apropriado e onde, à primeira vista, o espaço é formalmente subordinado à história.

No entanto negligencia uma perspectiva, as várias maneiras que o espectador pode usar num filme e, por extensão, o aspeto predicativo (ou interpretativo) da paisagem (como resultado do que constitui uma representação). Como se sabe que todo o apreciador de Ford (ou dos Westerns), *Monument Valley*- o espaço de Ford por excelência — tem sido objeto de muita crítica.²⁶⁰

Por exemplo, em *Géographies du Western*, J. Mauduy e G. Henriët veem este "harmonioso, imutável e gigantesca configuração espacial, capaz de encerrar a busca dos heróis Fordianos no meio de gigantescos muros e pilares que unem o céu e a terra" como um "arquétipo universal" e um "arquétipo".²⁶¹

É um "mistério" universal assim como um "cenário natural trágico, nada como a geografia convencional do Ocidente e que recorda a antiga tragédia na sua abstração".²⁶² Tal comentário atesta, se apenas pela sua existência, a capacidade dos espectadores de contemplarem o espaço fílmico e trazerem para fora a paisagem e olharem para ele com um olhar de modo autónomo.

Esta maneira de olhar para as imagens do mundo natural (quer sejam de Ford ou de outra pessoa), a sensibilidade que as atesta, é a fonte de nosso desejo de falar delas,

²⁵⁹ In CHATEAU, Dominique, "Paysage et décor. De la natureza à l'effet de natureza," *Les paysages au Cinéma*, Ed. Jean Mottet (Seyssel: campeão Vallon, 1999), 97.

²⁶⁰ Consultar Richard Huston, "Sermons in Stone: Monument Valley in The Searchers" in *The Searchers: Essays and Reflections: John Ford Classic Western*, Ed Arthur M. Eckstein e Peter Lehman (Detroit: imprensa da Universidade de estado de Wayne, 2004), 93-108.

²⁶¹ In MAUDY, J. and Henriët, G., *Géographies du Western*, Paris: Nathan, 1989, p.69.

²⁶² Id Ibid, p.74.

Quer para analisar e interpretá-las também no que diz respeito às qualidades que exibem por conta própria, ou, da forma como podemos projetá-las para a narrativa, para conectá-las com os temas ou as preocupações simbólicas, isto é, para encontrar algum sentido nelas que vai muito além da sua função narrativa como configuração espacial.

O caso da Ford é mais interessante porque se encontra nele algumas ambiguidades no seu uso de *Monument Valley*. Ford usou este panorama nove vezes, começando com *Stagecoach* (1939). Bifurcando a fronteira entre Utah (ao norte) e Arizona (ao sul), Ford constantemente distorce a sua geografia real: por exemplo, *Monument Valley* é usada para se passar pelo sul do Arizona e do Novo México; no *My Darling Clementine*, ele coloca uma lápide lá, embora a cidade situa-se na verdade no Arizona do Sul; em *The Searchers*, Ford usa *Monument Valley* para representar o Texas. Claro é do conhecimento comum que um realizador não precisa respeitar a geografia natural.

Dito isto, *Monument Valley* é uma configuração facilmente identificável e reconhecível de filme para filme apesar que representam espaços narrativos diferentes em cada filme. A sua recorrência, portanto, cria uma situação incomum que fortemente corre o risco de empurrar o espectador dos filmes de Ford para prender seu olhar sobre o espaço, apesar de sua incorporação narradora forte, em cada um dos filmes, e da ausência de estratégias formais para torná-la autónoma.

Além disso, a decisão de definir a ação de *The Searchers* em *Monument Valley* conduz a incoerências mais de referencial e geográficas. Com efeito, no filme, os colonos (incluindo Aaron Edwards, o irmão do herói) estabeleceram a sua fazenda e o gado em solo texano. Mas *Monument Valley* — que aqui representa o lugar de diegética — é um deserto!

Como resultado, o que é plausível no *script* e no nível do espaço diegético (Texas) já não é plausível na imagem. Evidentemente, Ford estava pronto na implausibilidade de risco para definir a ação do seu filme em *Monument Valley*. Então, por que falar da paisagem "impura" nesse caso?



Fig. 140. Frame, *The Searchers*, John Ford. 1956.



Fig. 141. Frame, *The Searchers*, John Ford. 1956.

Estas observações não implicam o interesse da Ford no espaço natural, tendo este um nível de autonomia da história. Como resultado, a história não é subserviente ao espaço e à paisagem, mas o contrário? Dizê-lo de outra maneira, não é este o sinal inegável de sua intenção de nos mostrar a paisagem ao invés de uma simples configuração cenográfica espacial.

Mas ao invés de uma resposta clara, o que trazem estas questões é a ambiguidade do *Monument Valley* nos filmes do Ford. Assim, apesar do desejo de responder afirmativamente a estas três perguntas, é importante reconhecer que tal afirmação faz veemência à maneira como numerosos espectadores (a maioria) assistiram ao *The Searchers*.

Por exemplo, quantos deles notaram a ausência de pastos e a implausibilidade resultante? Ainda, na medida em que Ford evita, do ponto de vista formal, as estratégias de autonomização (tais como *temps morts*, diegética extra ou paisagem deslocadas, inserções, etc) cabe ao espectador trazer para o seu olhar o surgimento da paisagem — como é o caso na observação de telas de Patinir. Simplificando, a paisagem do *Monument Valley* em *The Searchers* não é um dado — é uma pressuposição de espaço que requer trabalho interpretativo por parte do espectador.

A analogia entre arte flamenga do século XVI e o cinema de John Ford talvez irá surpreender aqueles que veem desde o início correspondências formais entre o uso de Ford de *Monument Valley* (ou outros espaços naturais do Oeste) e as pinturas ou ilustrações do "ocidente longínquo". Afinal de contas, quantos planos de Ford do deserto se assemelham a certas paisagens ocidentais como as pintadas por Frederic Remington²⁶³ ou Alfred Jacob Miller²⁶⁴, ou fotografados por E. S. Curtis²⁶⁵ (1868/1952)?

Sabemos que, de outro lado, Ford está ciente deste *corpus* de trabalho.

²⁶³ Frederic Remington (1861/1909) pintor, ilustrador, escultor e escritor americano que se especializou em representações do Velho Oeste americano, concentrando-se especificamente no último quarto do século XIX do Oeste Americano e em imagens de vaqueiros e índios americanos.

²⁶⁴ Alfred Jacob Miller (1810/1874) artista americano mais conhecido pelas suas pinturas de caçadores e índios no comércio de peles do oeste dos Estados Unidos. Ele também pintou retratos e pinturas de gênero em e ao redor de Baltimore durante os meados do século XIX.

²⁶⁵ Edward Sheriff Curtis, fotógrafo americano e etnólogo cujo trabalho se concentrou no Oeste americano e nos povos nativos americanos.

Mas é importante compreender claramente a diferença entre a Ford e Curtis. Com efeito, embora os pintores, os ilustradores e os fotógrafos do Ocidente tenham produzido trabalhos dentro do género bem estabelecido da paisagem pictórica, os filmes de Ford participarem num género de narrativa cinematográfica: o *Western*. Esta diferença implica uma diferente economia e funcionalidade espaciais, como temos tentado demonstrar ao longo deste capítulo.

O que caracteriza a experiência da paisagem nos filmes citados de Ford é a necessidade dos espectadores para quem certos planos fílmicos aparecem análogos à paisagem de pinturas de confiarem na sua própria cultura pictórica e do sinal de paisagem — ou olhar — a fim de interpretá-los.

Em suma, não é porque usa Ford o plano cinematográfico para ilustrar uma cavalcada no deserto que invocamos paisagem para dar conta da experiência que temos do deserto. Isso não seria suficiente. Em vez disso, é porque, para os espectadores, vários planos evocam a arte pictórica da paisagem (e o seu olhar), que serve como uma mediação entre o filme e a paisagem.

Por outras palavras, é a arte da paisagem que torna certos espectadores habilitados, através do seu olhar, para “influir” no *modo panorâmico*, quando eles bem poderiam permanecer no *modo de narrativa*. O efeito de pintura, ao contrário de quando uma pintura é citada, não precisa ser mais interpretado como o resultado da intenção do realizador (embora continua a ser uma opção).

Finalmente, quando pensamos sobre isso, há uma circularidade curiosa aqui que nos permite distinguir os colecionadores italianos do século XVI dos espectadores de Ford do século XX.

Se, como sugere Gombrich, a paisagem “pura”, que mais tarde foi institucionalizada como um género pictórico, começou como paisagem “impura”, é claramente esta paisagem “pura”, que é em grande parte responsável pela paisagem “impura” do cinema! Mas esta circularidade não é paradoxal, na medida em que a paisagem como género pictórico processa apenas o olhar de paisagem (que faz o género possível) na instituição da arte pictórica (que, como já explicamos, inclui, mas não é redutível às obras de arte).

Este olhar, não foi uma fórmula que apreendeu o trabalho dos realizadores cinematográficos de filmes de ficção. Nós sabemos porquê: A paisagem não é e não seria, um gênero cinematográfico no mesmo sentido como o *Western* ou um filme *Noir*. No entanto, não impede o “olhar de paisagem” de se manifestar na atividade sensorial do espectador.

Consequentemente, não iríamos afirmar, como David Bordwell²⁶⁶ e Kristin Thompson no seu livro introdutório para estudos de cinema, *Arte Cinematográfica*,²⁶⁷ que o plano ou um plano extremamente longo é no cinema, "*o enquadramento para as paisagens*".

Se este tipo de enquadramento oferece uma visão que tende a predispor o espectador a conceber uma paisagem por causa da distância que separa o objeto filmado com a câmara, devemos evitar ver este enquadramento como a principal "causa" desta conceção. Por um lado, é necessário notar que o que funciona para a paisagem funciona igualmente bem para o que ocupa um grande espaço no plano cinematográfico.

Exemplos destes incluem, entre outros, as cenas de batalha no *Nascimento de Uma Nação* (Griffith, 1914) e em inúmeros *Westerns*, a corrida dos carros em *Ben Hur* (Wyler, 1959), as cenas de multidão no filme *Outubro* (Eisenstein, 1928) ou a procissão em *Ivan o terrível* (Eisenstein, 1943). Portanto, não é simplesmente a paisagem que pode beneficiar de planos longos; a representação da ação e dos eventos também pode ser mostrada por eles.

Por outro lado e de forma relevante, a discussão de Bordwell e Thompson vincula a paisagem de volta aos traços formais, sem se preocupar com a interpretação desses traços. Uma visão cinematográfica de um espaço exterior não mais constituiria uma paisagem de relance do que uma pintura.

²⁶⁶ David Bordwell (1947) é um famoso historiador e teórico de cinema americano. Desde que realizou o seu doutoramento pela Universidade de Iowa em 1974, escreveu mais de quinze volumes sobre a temática do cinema, incluindo *Narração no Ficção* (1985), *Ozu e a Poética do Cinema* (1988), *Making Meaning* (1989), *E sobre a história do estilo no filme* (1997). Com a sua esposa Kristin Thompson, Bordwell escreveu os livros didáticos preliminares *Film Art* (1979) e *Film History* (1994). Com o filósofo estético Noël Carroll, Bordwell editou a antologia Teórica: *Reconstruindo os Estudos de Cinema* (1996), uma polémica sobre o estado da teoria do cinema contemporâneo. O seu trabalho mais famoso, *O cinema clássico de Hollywood: Estilo do filme e modo de produção até 1960* (1985), escrito com a colaboração de Thompson e Janet Staiger. Vários de seus artigos mais influentes sobre a teoria, a narrativa e o estilo foram editados em *Poetics of Cinema* (2007).

²⁶⁷ In BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin *Film Art: An Introduction*, Fourth Edition, Nova Iorque; McGraw Hill, 1993, p.212.

Mas, dito isto, o que é produzido, quando, em vez de seguir a fúria da batalha nas planícies e que é claramente o objeto do olhar da câmara, o nosso próprio olhar abraça o espaço e torna a paisagem que emerge na nossa consciência?

Pelas demonstrações de instantes cinematográficos onde os componentes espaço e história naturais (por exemplo, a ação) existem lado a lado, parece óbvio que o plano é uma condição suficiente para o surgimento da paisagem cinematográfica. A primeira condição é, em outros espaços, no olhar do espectador, que é dizer, nos seus conhecimentos culturais e na sua sensibilidade visual. Tentar desvendar o emaranhado destas relações e dessas representações é o melhor que podemos desejar para finalizar este capítulo.

“Planos Finais” – Conclusão

A paisagem, como temos visto, é uma representação do espaço. É uma forma de predicado espacial. Outra maneira que a de dizer, seria a paisagem é uma forma de ser do espaço externo nas nossas mentes. Esta representação, ou sinal, manifesta-se de maneiras diferentes: do modo em que os seres humanos apreendem visualmente algum fragmento do espaço real; da maneira em que eles têm de apreender o espaço retratado nas obras pictóricas, assim como, através das obras que são capazes de "traduzir" este sinal em composições pictóricas específicas.

No domínio da arte, a paisagem não é tanto o resultado de um trabalho; pelo contrário, é o trabalho em si, que é o resultado da paisagem. Assim, a paisagem manifesta-se num olhar interpretativo. Mais especificamente, manifesta-se nas tentativas dos artistas para traduzir este olhar para o seu trabalho, e, pelos espectadores para interpretar esta tradução, ou fornecer a sua própria paisagem interpretativa neste olhar.

Neste ultimo capítulo, vimos que estas estratégias semióticas podem trabalhar no cinema e que dizem respeito ao espectador (especialmente através do que chamamos o *modo panorâmico*) e à forma dual de temporalidade (a do meio do filme e da atividade do espectador).

Agora voltamos brevemente a este aspeto temporal para definir melhor as suas implicações. As paisagens no cinema, como sabemos, requerem que o espaço adquira alguma autonomia da narrativa. Como já vimos, este é um resultado provável do uso de *temps morts* que, não obstante o nome, muitas vezes tem consequências na nossa experiência de espaço também. Assim, apesar do movimento contínuo do filme através do projetor e da passagem do tempo na tela, temos a impressão em tais momentos que o tempo em si (o filme, a história) é “preso” para entregar ao nosso ponto de vista, um espaço.

Agora, um efeito similar é produzido quando o “olhar da paisagem” do espectador apreende o que caso contrário, é apenas um cenário para a narrativa: o espectador mentalmente prende o desenrolar do filme e internamente mantém o espaço para contemplação até retornar ao modo de narrativa. Claro, seria impossível de quantificar este “*temps morts*” internos.

Mas a sua presença certamente torna-se inútil para qualquer tentativa de analisar

o filme do espectador através do único fundamento da projeção (o tempo que leva para o filme operar através do projetor). Roland Barthes (1915/1980) refletiu com um propósito diferente em mente e reconheceu que tanto quando, influenciado por Eisenstein, pensou numa teoria de fotogramas (ou *Frames*) no cinema, a fim de compreender o que escapa à temporalidade fixa na condução do filme através do projetor e da narrativa.

"O fotograma", escreveu Barthes, "*ao instituir uma leitura que é ao mesmo tempo instantânea e vertical desconsiderando o tempo lógico (que é apenas um tempo operatório); ensina-nos a dissociar a restrição técnica (as filmagens) do autenticamente fílmico, que é o significado do 'indescritível'*".²⁶⁸

Isto não é dizer, no entanto, que a paisagem cinematográfica pertence aquilo que Barthes chama de "significado pouco inteligente", nem de implicar que ela precisa ser convertida em termos de um modo "foto-gramático"; O autor meramente em vez disso sinaliza a necessidade de compreender o surgimento da paisagem fora da narrativa, fora do que Barthes considera o nível comunicacional ou "informativo" do filme e, portanto, como algo que - como um "obtusos" significado - funciona um pouco livremente da projeção e do tempo diegético.

Finalmente, enquanto permanece muito mais a ser dito sobre a paisagem no cinema (o objetivo desta tese foi puramente investigar algumas das suas condições de emergência), é necessário reconhecer que "configuração" e "paisagem" não são os únicos predicados que representam a nossa experiência do espaço real ou retratado. Enquanto a configuração diz respeito à representação narrativa e a paisagem da representação estética, é igualmente possível representar o espaço em termos mais "antropológicos".

Com efeito, o espaço pode ser representado como referente a experiências vividas, que não seja a narrativa ou a estética. Este é o caso, por exemplo, com a "identidade" e "pertença" e as inúmeras formas de seduzir o espaço que tanto podem implicar (defendê-lo contra invasores, por exemplo). Isto é onde a noção de "territorialidade", do espaço representado como um território, se torna útil. Porque o

²⁶⁸ In BARTHES, Roland "*Le troisième sens*," in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris: Gallimard, 1982), p.61.

território é espaço visto de "dentro", um espaço subjetivo e vivido.

Este tipo de espaço está associado mais aos cartógrafos, aos geógrafos, aos conquistadores, aos caçadores, mas também aos agricultores, ou a alguém que habita ou tem uma reivindicação na terra, do que usualmente ao artista (embora eles não sejam mutuamente exclusivos).

Quando o geógrafo escreve, *"A paisagem está ancorada na vida humana, não algo para olhar, mas para viver e viver socialmente. A Paisagem é uma unidade entre as pessoas e o ambiente que se opõe na sua realidade, á falsa dicotomia do homem e da natureza... A Paisagem é para ser julgada como um lugar para viver e trabalhar em termos de aqueles que realmente trabalham e moram lá. Todas as paisagens são simbólicas"*.²⁶⁹

Ele, o geógrafo, retorna a paisagem à sua territorialidade. Com efeito, para além do estudo da morfologia de uma região, os geógrafos, especialmente os geógrafos culturais, descrevem a paisagem como um conjunto de relações que são tecidas entre os seres humanos em actividade: agricultura, caça, pesca, navegação e transporte, silvicultura, etc.

Estas relações estão dependentes das vastas bases económicas, políticas e possuam outro modo imaginário, identificando aspetos cuja importância não pode ser exagerada. Quando estas relações descrevem as maneiras que um tem de habitar a terra, de possui-la, lutando por isso, ou trabalhando, e tende a ser representado em termos de território.

Territorialidade, em outras palavras, torna-se o predicado dominante. O geógrafo suíço Claude Raffestin (1936) define territorialidade como "a soma ' no sentido da totalidade das relações mantidas por um assunto ou uma coletividade com o seu ambiente".²⁷⁰

A definição tem a vantagem de ilustrar o carácter "possessivo" do território, que contrasta com a experiência que nós podemos fazer no espaço em termos de contemplação estética.

²⁶⁹ In COSGROVE, Dennis, Op. Cit., p.35.

²⁷⁰ In RAFFEST, Claude, *Pour une géographie du pouvoir* (Paris: Librairie Technique, 1980), 145, n. 27.

Com efeito, posse não é uma característica necessária para representar o espaço como uma paisagem, na medida em que o entendemos em termos estéticos; considerando que é necessário quando o espaço é representado como "território".

Que paisagem e território implicam diferentes modos de relação com o ambiente espacial, diferentes formas de representação, podem ser mais evidenciados pelo trabalho de E. T. Hall (1914/2009) que definiu território — pelo menos, em alguns dos seus aspetos importantes — através de uma aproximação. Onde as distâncias físicas que as pessoas estabelecem espontaneamente entre si no convívio social, das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e nos diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram ²⁷¹

Claro, qualquer trecho de terra único pode em qualquer momento ser representado como um cenário, uma paisagem e um território. Estas divisões semióticas não são exclusivas e pode até haver casos de contaminação entre eles. Por exemplo, ecoando o trabalho de Jay Appleton (1919/2015) ²⁷², o geógrafo francês Yves Lacoste (1929) tem observado que, no Ocidente, pelo menos, quando se evidencia que aquelas são as mais bonitas paisagens, estas tendem a ser as mais vantajosas para fins táticos e militares, ou seja, para defender ou conquistar um território.²⁷³

Se Lacoste está correto, então o que chamamos o "olhar de paisagem" pode facilmente sobrepor-se com um olhar mais territorial, como a dos militares. De acordo com Lacoste, tanto o «olhar estético» e o «olhar tático» compartilham um investimento comum na observação e na vista panorâmica. Não há nenhuma razão, portanto que impossibilite a "paisagem" e o "território" de coexistirem como predicados para representar a mesma porção de espaço.

Qualquer representação é privilegiada em qualquer determinado momento, e dependerá de tais considerações pragmáticas como a relação do observador à terra e como a observação é para ser usada (por exemplo, a apreciação estética vs um plano de ataque). Esta conexão entre a paisagem e o território também pode ser examinada para as relações que existem entre cartografia e as ilustrações da paisagem.

²⁷¹ In HALL, Edward T., *The Hidden Dimension* (Garden City, NJ: Doubleday, 1966), 1966.

²⁷² In APPLETON, Jay, *The Experience of Landscape* (Londres: John Wiley, 1975).

²⁷³ Ver LACOSTE, Yves, "um quoi sert le paysage? Qu'est-ce qu'un beau paysage," em *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, Ed. Alain Roger (Seyssel: Champ Vallon, 1995).

Assim, muito antes do uso generalizado de mapas, os militares frequentemente utilizavam desenhos que, embora fossem feitos para servir propósitos táticos e territoriais, podem também ser olhados esteticamente; e mapas, é claro, que podem igualmente ser utilizados esteticamente ou podem ser integrados em obras de arte.²⁷⁴

Como podemos imaginar, as interconexões entre cenário, paisagem, e território pode às vezes ser bastante intrincada. Além disso, qualquer representação do espaço — no cinema como em outras formas artísticas — pode chamar qualquer uma dessas representações a qualquer momento e sobrepondo-as de acordo com fins estéticos, narrativas sociais, antropológicas ou políticas.

Entretanto, os predicados aqui identificados não são de forma alguma exaustivos. O fato é que o espaço ou a paisagem são uma realidade complexa que nós continuamos a descobrir de acordo com as diferentes formas que temos de nos relacionarmos com ambos e de os representar.

²⁷⁴ Ver CASEY, Edward S. *Representing Place: Landscape painting and Maps* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2002) and *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2005).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias

AAVV — *La Modernidad y lo moderno. La Pintura Francesa en el Siglo XIX*. Madrid: Akal, 1998.

ACCIAIUOLI, Margarida, «À Luz da Sombra», in Colóquio Artes, n.º 102 (julho-setembro de 1994), Lisboa, F.C.G.

ADAMS, W.M. — *Green Development. Environment and Sustainability in a Developing World*. 3^{ed} New York: Routledge. 2009.

ADLER, Kathleen and Garh, Tamar, *Borthe Morisot* (Oxford, 1987)

ADORNO, Theodor — *Prisms*, Cambridge, Mass.: MIT Press. 1983.
— *Théorie Esthétique*. Paris: Klincksieck, 1974.

ADRIAN, Henri — *Environments and Happenings*. London: Thames & Hudson. 1974.

ALBELDA, José; SABORIT. José — *La Construcción de la Naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana. 1997.

ALMEIDA. Bernardo Pinto de — *Alberto Carneiro*. Porto: Campo das Letras/Casino da Póvoa. 2007.

ALPERS, Svetlana — *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: Chicago University Press. 1983.

ALTSHULER, Bruce — *The Avant-garde in Exhibition: New Art in the 20^o Century*. New York. Harry N. Abrams, 1994.

ÁLVAREZ, Darío — *El Jardín en la Arquitectura del Siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, 2007.

AMARAL, Ilídio do - *Acerca de “Paisagem”*: Apontamento para um debate. Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa. Volume XXXVI, nº 72, (2001), p. 75.

ANDREWS, Malcolm — *Landscape in western art*. New York: Oxford University Press, 1999.

ANDREWS, Max, ed. — *Land, Art. A Cultural Ecology*. Handbook. London: RSA, 2006.

ANDREWS, Keith, *The Nazarenes* (Oxford, 1964)

APPLETON, Jay — *The Experience of Landscape* 3^{ed}. Chichester: John Wiley & Sons, 1978.

ARAÚJO, Agostinho — *O Homem e a Natureza*. In SALDANHA, Nuno (Coord.). Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII. Lisboa: Fundação Ricardo

Espírito Santo Silva, 1996, pp. 76-83. ISBN 972-8253-044.

ARCANGELI, F., *Des Romantiques aux impressionnistes*. Paris, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo – *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Art L 'de l'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle. Paris: Éditions du Regard, 1998.

Arte e Paisagem. Colóquio Internacional, 29-30 de setembro de 2006. Organização de, Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte. 2006.

ARMSTRONG, Carol, *Manet/Manette* (New Haven and London, 2002)

ARMSTRONG, Carol, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (Chicago, 1991)

ASSUNTO, Rosario - *A paisagem e a estética*. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 341-375. ISBN 978-972-8531-96-6.

ASSUNTO, Rosario - *Paisagem-Ambiente-território. Uma tentativa de clarificação conceptual*. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 126-129. ISBN 978-972-8531-96-6.

ASSUNTO Rosario – *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*. Milano: FeltrinelliEditore. 1960.

ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina M, *French Images from the Greek War of independence 1821–1850* (New Haven and London, 1989) -

AUGÉ, Marc – *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Miguel Serras Pereira (Trad.), 3º ed. Lisboa: Letra Livre, 2012. ISBN 978-989-8268-14-3.

BAL, Mieke – *Looking in. The Art of Viewing. Introduction: Norman Bryson*. Amsterdam: G-B Arts International, 2001.

BANN, Stephen - *Uma Arcádia em Luton, o contributo de Ian Hamilton Finlay para a tradição neoclássica inglesa*. In Si(s)tu, (2001), pp. 81-93.

BAPTISTA, Luís Santiago - *Paisagens sintéticas: os processos de confluência entre o natural e o artificial*. Arq. /a. Nº 49 (Set. 2007), pp. 8-11.

Barbara Hepworth. *A Pictorial Autobiography*. London: Tate Publishing, 2008.

BARDET. Maurice; CHARBONNEAU. Bernard – *La Fin du Paysage* 2ª éd. Paris: Éditions Anthropos, 1973.

BARIDON, Michel – *Les Jardins. Paysagistes. Jardiniers. Poètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1998.

BARKER, Emma, ed. – *Contemporary Cultures of Display*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

BARNARD, Malcolm – *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave. 2001.

BARREL, John - *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840, An approach to the Poetry of John Clare*. Cambridge, Massachusetts: [s.n.], 1992. ISBN 0-521-08254-4.

BARTHES, Roland – *Mythologies*. [S.l.]: Éditions du Seuil. [1970].

BATTISTI, Eugenio, «*Paysage (Arts)*», in Enciclopédie Universalys, vol. XVIII, pp. 654-658.

BAUDELAIRE, Charles, *Art in Paris, 1845–1862*, ed. by Jonathan Mayne (London, 1965)

The Painter of Modern List and Other Essays, ed. by Jonathan Mayne (London, 1965, 2nd edn., 1995)

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAYER, Raymond, *Histoire de l'esthétique*. Paris: Armand Colin, 1961.

L'Esthétique mondiale au XXe siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

BAZILLE, Frédéric, *Early Impressionism* (exh. cat., The Art Institute of Chicago, 1978)

BAZILLE, Frédéric, *Prophet of Impressionism* (exh. cat., Musée Fabre, Montpellier; Brooklyn Museum, New York, 1993)

BEARDSLEY, Monroe C.: HOSPERS, John – *Estética. Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1990

BECKER Carol – *Surpassing the Spectacle. Global Transformations and the Changing Politics of Art*. Lanham [etc.]: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.

BECKFORD, William, *Vathek*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

BELL, Simon – *Elements of Visual Design in the Landscape*. London: Spon Press, 2001.

BELTING, Hans – *Art History after Modernism*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003.

L'histoire de l'art est-elle finie? [S.l.]: Gallimard, 2008.

BELTING, Hans, *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship* (New Haven and London, 1998)

BÉNARD da Costa, João, *Alfred Hitchcock -As Folhas da Cinamateca*, Lisboa, 1994.

BENDER, Barbara, ed. – *Landscape. Politics and Perspectives*. 2^a ed. Providence: Berg, 1995,

BENJAMIN, Walter – *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2000. vol. I-III.

BERGER, John – *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERLEANT, Arnold - *Estética e Ambiente*. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 378-394. ISBN 978-972-8531-96-6.

BERLIN, Isaiah, *The Roots of Romanticism* (London, 1999).

BERMINGHAM, Ann, *Landscape and ideology: the English rustic tradition, 1740-1860*, Thames and Hudson, 1987.

BERQUE, Augustin – *A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra. Para uma problemática do mundo ambiente*. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 183-199. ISBN 978-972-8531-96-6.

Les Raisons du Paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse. [S.l.]: Hazan, 1995.

dir. – *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1994.

Paysage, milieu, histoire. In: ROGER, Alain (Dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Ed. Champ Vallon, 1994, pp. 13-29. ISBN 978-2-8767-3191-2.

BOETTGER, Suzaan – *Earthworks. Art and the landscape of the sixties*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 2002.

BOGSS, Jean Sutherland et al., *Degas* (exh. cat., Ottawa and New York, 1989)

BOIME, Albert, *Art and the French Commune: Imagining Paris after War and Revolution* (Princeton, 1995)

BOIME, Albert, *Art in an Age of Revolution 1750–1800, A Social History of Modern Art*, 1 (Chicago and London, 1987)

Art in an Age of Bonapartism 1800–1815, A Social History of Modern Art, 2

(Chicago and London, 1990)

BOIMDE, A, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. Nova Iorque, 1971.

BOMFORD, David et al., *Art in the Making. Impressionism* (exh. cat, National Gallery, London, 1990)

BROWN, Marilyn, *Degas and the Business of Art. A Cotton Office in New Orleans* (University Park, PA, 1994) -

BRETTELL, Richard R. et al., *A Day in the Country: Impressionism and the French Landscape* (exh. cat., Los Angeles County Museum of Art, 1984)

BRETTELL, Richard R, *Pissarro and Pontoise: The Painter in a Landscape* (New Haven and London, 1990)

et al., *Camille Pissarro, 1830–1903* (exh. cat, Hayward Gallery, London; Grand Palais, Paris; Museum of Fine Arts, Boston, 1980–1.

BRINCKERHOFF, JACKSON, John - *À la découverte du paysage vernaculaire*. Jean Marc Besse e Gilles Tiberghien (Pref.). 2^a ed. Arles: Actes Sud, 2003. ISBN 978-274-2745-03-6.

BRINCKERHOFF, JACKSON, John - *Landscapes: Selected Writings of J. B. Jackson*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1970.

BROOKNER, Anita, *The Genius of the Future* (London, 1971).

Soundings (London, 1997)

Romanticism and its Discontents (London, 2000)

BROOKS, Chris, *The Gothic Revival* (London, 1999)

BROUDE, Norma, *Impressionism, A Feminist Redding: The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century* (New York, 1991)

Degas's "Misogyny", in Norma Broude and Mary D Garrard (eds), *Feminism and Art History: Questioning the Litans* (New York and London, 1982), pp.247–69

BRYSON, N, *Tradition and Desire: from David to Delacroix*. Cambridge, 1984.

BUESCO, Helena Carvalhão (Coord.) - *Dicionário do Romantismo Literário português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. ISBN 972 21-1101-9.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, USA; New Ed edition 1998.

BUTTNER, Nils, *Landscape painting: a history*. New York; London: Abbeville Press,

c2006.

CACHIM, Francoise, *Manet, 1832—1883* (exh. cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 1983)

CAETANO, Joaquim Oliveira - *O Retrato e a Paisagem*. In: CURTO, Diogo Ramada (dir.), *O Tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: [s.n.], 1988, pp. 99-112. ISBN 972-8325-47-9.

CAHILL, Timothy, *Art in Nature. The Clark Inside and Out*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.

CALAFATE, Pedro – *A Ideia da Natureza no século XVIII em Portugal*. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

CALLEN, Anthea, *Techniques of the Impressionists* (London, 1982)

CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. 3º ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2004.

CARLSON, Allen – *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*. London and New York: Routledge, 2002.

CARRIER, David – *Art History*. In NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard – *Critical Terms for Art History*. 2ª ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

CASEY, Edward S., *Representing Place. Landscape, painting and maps*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

CASTRO, Laura – *Paisagens*. Porto: Edições Afrontamento/FBAUP, 2007.

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1998.

Le Site et le Paysage. 2ª, éd. Paris: Presses Universitaires de France. 2007.

A Invenção da Paisagem. 2ª ed. Lisboa: edições 70, 2008.

CHAMPA, Kermit, *Studies in Early Impressionism* (New Haven, 1973)

CHEETHAM, Mark A.; HOLLY, Michael Ann, MOXEY, Keith, ed. – *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris 1997.

CLARK, Kenneth – *Landscape into Art*. Middlesex: Penguin Books, 1966.

The Gothic Revival (London, 1928, repr. Harmondsworth, 1964 and Atlantic Heights, NJ, 1970),

- The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art* (London, 1973)
- La Peinture romantique anglaise et les Pré Raphaelites* (exh. cat., Petit Palais, Paris, 1972)
- CLARK, Timothy, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (New York, 1985)
- CLAYSON, Hollis, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven, 1991)
- CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers Paysage*. Paris: Éditions Sujet/Objet, 2007.
- COLE, Alison, *The perception of beauty in landscape in the quattrocento*. In AMES-LEWIS, Francis; ROGERS, Mary, ed. – *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. 2^e ed. [S.l.]: Ahsgate, 1999.
- COLLINS, Bradford (ed.), *Twelve Vitus of Manet's Bar* (Princeton, 1996)
- COLLOT, Michel, *Les Enjeux du Paysage*. Bruxelles: Ousia, 1997.
- CONAN, M. *Mort du paysage?* Seyssel, Champ Vallon, 1982.
- CONNELLY, Frances S, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725–1907* (University Park, A, 1995)
- CORNER, James, ed., *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press: 1999.
- COSGROVE, Denis - *Social Formation and Symbolic Landscape*. Londres: Croom Helm, 1984. ISBN: 0-299-15514-5.
- The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and the use of past environments*. Stephen Daniels (Ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1988. ISBN 978-052-1389-15-0.
- COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen, ed. – *The Iconography of Landscape*. 8^eed Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- COUNCIL of Europe, *The Romantic Movement* (exh. cat., Tate Gallery and Arts Council Gallery, London, 1959)
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA, 1990)
- CROW, Thomas, *Emulation. Making Art for Revolutionary France* (New Haven and London, 1995)
- CUTTS, S., *The Unpainted Landscape*, Londres, 1987.

DADOGNET, François, ed. – *Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage*. Seyssel, Editions Champ Vallon, 1982.

DAMISCH, H. *Théorie du Nuage. Pour une histoire de la Peinture*, Paris, éditions du Seuil, 1972.

DAULTE, François, *Frédéric Bazille et son temps* (Geneva, 1952)

DAVILA. Thierry – *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard 2002.

DEBORD. Guy – *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: mobilis in mobile. 1991.

DEBRAY, Régis – *Vie et Mort de l'Image*. Paris: Gallimard. 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London, New York. Continuum 2004.

DeLUE, Rachel Ziady, ELKINS, James, ed. – *Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.

DENIS, A; J. Isabelle, *L'Art Romantique*. Paris, 1996.

DERRIDA, Jacques – *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 2005.

DEWEY, John—*Art as Experience*. New York. The Berkeley Publishing Group. 2005. [1st ed. 1934].

Experience and Nature. Chicago and La Salle, Illinois. Open Court, 1997. [1st ed. 1925].

DIAS, Fernando Rosa – *O Naturalismo: a paisagem dessublimada* (com promanações em torno de Malhoa e Pousão). In: QUARESMA, José (Coord.), *Arte & Natureza*. Lisboa: Faculdade das Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 66-85.

DICKIE, George; SCLAFANI, Richard J., ed – *Aesthetics. A Critical Anthology*. New York: St. Martin's Press, 1977.

DIENER OJEDA, Pablo, *A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes*. Porto Alegre. N° 25 (Novembro, 2008), p. 78-89.

DISTEL, Anne and House, John, *Renoir* (exh. cat., Hayward Gallery, London, 1985)

DOMINO, Christophe – *A Ciel Ouvert. L'art contemporain à l'échelle du paysage*. Paris: Editions Scala. 1999.

DORIAN. Franck – *Le Land Art... et après. L'émergence des œuvres géoplastiques*. Paris: L'Harmattan. 2005.

DORNER. Alexander – *The way beyond "art"*. Revised edition. New York: New York University Press, 1958.

DORRIAN, Mark; ROSE, Gillian, ed. – *Deterritorialisations Revisioning. Landscape and Politics*. London: Black Dog Publishing Limited, 2003.

DUBBINI, Renzo – *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002. DUBIN. Steven C.

EASTON, Malcolm, *Artists and writers in Paris: The Bohemian idea 1803–1867* (London, 1964)

EDELSTEIN, Teri J. (ed.), *Perspectives on Morisot* (New York, 1990)

EISENMAN, Stephen F et al., *Nineteenth Century Art. A Critical History* (London, 1994)

ELKINS, James, ed. – *Art History Versus Aesthetics*. New York, London: Routledge, 2006.

Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI. Colóquio Internacional, maio 2003. Organização de Isabel Matos Dias. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. 2005.

FERREIRA, José Maria de Andrade, *Perspectiva do Romantismo Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

FLAM. Jack, ed. – Robert Smithson: *The Collected Writings*. Bekely. Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

FORD, B, *The Romantic Age in Britain*. Cambridge, 1992.

FOSTER. Hal - *The return of the real*. Cambridge, Massachussets: London: The MIT Press, 1996.

[et al.] - *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

ed. - *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. 8" ed. Seattle, Washington: Bay Press, 1993.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I e II, Lisboa, Bertrand Editores, 1989.

O Romantismo em Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1993.

FRANCASTEL. Pierre – *Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Denoël/Gonthier. 1970.

Histoire de La Peinture Française. [S.l.]: Éditions Gonthier. 1980. [1° ed. 1955].
O Impressionismo. Lisboa: Edições 70, 1988.

FRASCINA, Francis et al., *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century* (London and New Haven, 1993)

FRIED, Michael – *Le Modernisme de Manet*. Paris: Gallimard, 2000.

FRIED, Michael, *Manet's Modernism and the Face of Painting* (Chicago, 1996)

FRIEDLANDER, Walter, *David to Delacroix* (Cambridge, MA, 1952)

FRYE, Northrop et al., *Romanticism Reconsidered* (New York, 1963)

FURST, Lilian R. *Romanticism in Perspective* (London, 1969)

FUSCO. Renato de – *Historia da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

GAIGER, Jason, WOOD, Paul, *Art of the Twentieth Century: A Reader*. New Haven and London: Yale University Press in association with The Open University, 2003.

GARB, Tamar, *Women Impressionists* (Oxford, 1986)

GARRAUD, Colette – *L'artiste contemporain et la nature: parcs et paysages européens*. Paris: Editions Hazan. 2007.

L'idée de nature dans l'art contemporain. Paris: Flammarion, 1994.

GARY, Tinterow and Henri Loyrette, *Origins of Impressionism* (exh. cat, Metropolitan Museum of Art, New York, 1994)

GOMBRICH. E. H., *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora. 1993. [1ª ed. 1950].

Art and Illusion. New York: Pantheon Books, 1960. [1ª ed. 1956].

On the Renaissance. Symbolic Images. London, Phaidon, 1985. (1ª ed., 1972). Vol. 2.

The Image and the Eye, London: Phaidon, 1999 [1ª ed. 1981].

GOMES, Paulo Varela - *Vieira Portuense e a Arte do seu tempo*. Lisboa: [s.n.], 1987. Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.

GOODING, Mel – *Artists, Land, Nature*. New York. Harry N. Abrams. 2001.

GOTHEIN. Marie Luise – *A History of Garden Art*. New York. Hacker Art Books, 1979. [1ª ed. 1928].

GRANDE. John K. – *Art Nature Dialogues*. Interviews with environmental artists. New York. State University of New York Press, 2004.

Balance: Art and Nature. New Edition. Montréal/New York/London: Black Rose Books. 2004.

GREEN, Nicholas *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France* (Manchester, 1999)

HANNOOSH, Michele, *Baudelaire und Caricature: From the Comit to an Art of Modernity* (University Park, PA, 1992)

HANSON, Anne Coffin, *Manet and the Modern Tradition* (New York, 1977)

HARPER, Graeme; *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. New York, Intellect Publisher, 2010.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul, ed. – *Art in Theory 1900-2000*. 2nd ed. Malden, MA: Blackwell Publishing. 2003.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason, ed. – *Art in Theory 1815-1900*. Malden. MA: Blackwell Publishing, 2003.

HARTLEY, Keith et al., *The Romantic Spirit in German Art 1790–1990* (exh. cat., Royal Scottish Academy and Fruitmarket Gallery, Edinburgh; Hayward Gallery, London; Haus der Kunst, Munich, 1994–5)

HASKELL, Francis, *Past and Present in Art and Taste* (New Haven and London, 1987)

History and its Images, and the Interpretation of the Past (New Haven and London, 1993) Erich Heller, *The Artist's journey into the Interior* (London, 1965)

HENRI, Adrian – *Environments and Happenings*. London: Thames & Hudson, 1974.

HERBERTt, Robert L., *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (London and New Haven, 1988)

HERBERT, Robert L., *Monet on the Normandy Coast*. Tourism and Painting, 1867–1886 (New Haven and London, 1994)

HOFMANN, Werner, *The Earthly Paradise* (New York, 1961, and as *Art in the Nineteenth Century*, London, 1961), et al., *Ossian* (exl. cat., Grand Palais, Paris, 1974)

HOLLY. Michael Ann; MOXEY, Keith, ed. – *Art History Aesthetics Visual Studies*. Williamstown, Massachussets: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.

HONOUR, Hugh, *Romanticism* (London, 1979)

HOUSE, John, *Monet: Nature info Art* (New Haven and London, 1986)

HUYGHE, René – *La Relève du Réel. Impressionnisme et Symbolisme*. Paris:

Flammarion.1974.

ACQUES. David WOULDSTRA, Jan – *Landscape Modernism Renounced. The Career of Christopher Tunnard (1910-1979)*. London and New York: Routledge, 2009.

JEFFREY, I., *The British Landscape*, Londres, 1984.

JELLICOE, Geoffrey and Susan – *The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*. London: Thames and Hudson, 1975.

JOHNSON, Matthew – *Ideas of Landscape*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

KANT, Emmanuel, *O belo e o Sublime (Ensaio de estética e moral)*, Porto, Livraria Educação Nacional, 1943.

KASTNER, Jeffrey – *Land and Environmental Art*. London: Phaidon Press. 1998.

KEMAL. Salim; GASKELL, Ivan – *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KEPES, Gyorgy, dir. — *Nature et Art du Mouvement*. Bruxelles: La Connaissance, 1968.

KLEE, Paul, *Théorie de L'Art Moderne*, Paris, Editions Denoël, 1985.

KRIZ, Kay Dian, *The idea of the English landscape painter: genius as alibi in the early nineteenth century*. Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1997.

LAMBERT, Ray, *John Constable and the theory of landscape painting*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 2005 [i.e., 2004].

LAURENCE, R, *Les Romantiques*. Paris, 1994.

LEASK, Nigel, *Land, nation and culture, 1740-1840: thinking the republic of taste*. Houndmills [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2005.

LEITE. Elvira; VICTORINO. Sofia – *Arte e Paisagem*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.

LELLO & Irmão Editores, *Dicionário Prático Ilustrado*, Porto, 1992.

LENOBLE. Robert – *História da Ideia de Natureza*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LEVINE, Steven Z, *Monet, Narcissus, and Self-reflection: The Modernist Myth of the Self* (Chicago and London, 1994)

LHOTE. André – *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Bernard Grasset Éditeur. 1962.

- LISTER, R, *British Romantic Painting*. Londres, 1993.
- LLOYD, Christopher (ed.), *Studies on Camille Pissarro* (London, 1986)
- LOURENÇO, Eduardo, *Heterodoxias*, Lisboa, Ed. Gradiva, 2005.
- Mitologia da Saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- LYOTARD, Jean-François – *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MACHOTKA, Pavel, *Cézanne: landscape into art*, New Haven: Yale University Press, c1996.
- MADERUELO, Javier, *El Paisaje. Génesis de un Concepto*. 2ª ed. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Paisaje y Pensamiento*. Huesca: CDAN; Madrid: Abada Editores, 2006.
- MAILLET. Armand – *The Claude Glass. Use and meaning of the black mirror in western art*. New York. Zone Books, 2004.
- MARTINS, Oliveira, *Portugal Contemporâneo*, Guimarães & Cª, Lisboa, 1953.
- McHARG. Ian L. — *Proyectar con la Naturaleza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000. Lo ed. 1967].
- MEYER, L; Sala, C, *Romantic Landscape (England/ Germany): Masters of English Landscape & Caspar David Friedrich*. Nova Iorque, 1997.
- MICHAUD, Régis – *L'esthétique d'Emerson: l'art, la nature, l'histoire*. Paris: Félix Alcan, 1931.
- MILANI. Raffaele — *El arte del paisaje*. Edición de Federico Lopez Silvestre. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- MILLET. Catherine – *A Arte Contemporânea*. Lisboa. Instituto Piaget. [2000].
– *L'Art Contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1987.
- MILSAND. J. – *L'esthétique anglaise: étude sur M. John Ruskin*. Paris: Germer Baillière. Libraire-Éditeur, 1864.
- MIQUEL, Pierre, *Paul Huet: De L'Aube Romantique a L'Aube Impressioniste / From the Dawn of Romanticism to the Dawn of Impressionism*, Edition De La Martinelle, 1962.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

MIRZOEFF, Nicholas, ed. – *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge. 2001.

MOFFET, Charles S et al., *The New Painting: Impressionism 1874-1886* (exh. cat., The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986)

MOORE, Charles W.; MITCHELL, William J.; TURNBULL, William – *The Poetics of Gardens*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1997.

MOXEY, Keith – *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

MURPHY, Alexandra R, *Barbizon to Brittany: landscape and realist painting in nineteenth-century France*. New York, Jack Kilgore and Co. 2001.

NAKAMURA, Yoshio; FRIELING, Dirk; HUNT, John Dixie – *Trois Regards sur le Paysage Français*. Seyssel: Champ Vallon. 1993.

NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard – *Critical Terms for Art History*. 2nd ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

NOCHLIN, Linda, *Morisot's Wet Nurse: The Construction of Work and Leisure in Impressionist Painting*, in *Women, Art, Power and Other Essays* (New York, 1988)

NORBERG-SCHULZ, Christian – *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*. [S.l.]: Pierre Mardaga Éditeur, 1997.

NOVOTNY, Fritz, *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. 7^o ed. Madrid: Cátedra, 2008.

ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1943.

PAGDEN, Anthony – *Travelers, colonizers, and the aesthetics of the self-conception*. In KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan, ed. – *Politics and aesthetics in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PAMPLONA, Fernando de, *Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1943.

PANOFSKY, Erwin – *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993. [1st ed. 1920).

O Significado nas Artes Visuais. Lisboa: Editorial Presença, 1989. [1^o ed. 1955].

PAULHAN, FR. – *L'Esthétique du Paysage*. Deuxième édition. Paris: Librairie Félix Alcan. 1931.

PEREIRA, Paulo (Dir) - *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, vol. 1. ISBN 978-972-7590-10-0.

- PÉREZ, Héctor Julio — *La Naturaleza en el Arte Posmoderno*. Madrid: Akal, 2004.
- PIAZ, Mario, *The Romantic Agony* (2nd edn, London, 1950, New York, 1970)
- Mythologies of Nineteenth Century Art* (London and Boston, 1984)
- PINKNYE, David H, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton, 1958)
- PISSARRO, Joachim, *Camille Pissaro* (New York, 1993) and Stephanie Rachum, *Camille Pissarro. Impressionist Innovator* (exh. cat., Israel Museum, Jerusalem, 1994)
- PITTE, Jean Robert, *Histoire du paysage français*. Paris: Tallandier, 1983.
- PREZIOSI, Donald ed. — *The Art of Art History: a critical anthology*. 2nd ed. Oxford: Oxford University, 2009.
- RACHMAN, Carla, *Monet* (London, 1997)
- RADCLIFFE, Ann, *O Italiano*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.
- RANEY, Karen — *Art in Question*. London, New York. Continuum. 2003.
- READ, Herbert— *Modern Sculpture. A Concise History*. London: Thames & Hudson, 2001. [1st ed. 1964].
- REFF, Theodore, *Degas, The Artist's Mind* (New York, 1976)
- REFF, Theodore, *Manet and Modern Paris* (exh. cat., National Gallery of Art, Washington, DC, 1982)
- RENOIR, Jean, *Renoir, My Father* (London, 1962)
- REWALD, John, *The History of Impressionism* (4th revised edn, London and New York, 1973).
- RITTER, Joachim - *Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna*. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 93-122.
- ROGER, Alain - *A dupla artialização*. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- Composer Le Paysage, constructions et crises de l'espace* (1789 - 1992), Paris: Editions Champ Vallon, 1989.
- Court traité du paysage*. Ed. Gallimard, Paris, 1997.
- Nus et paysage, essai sur la fonction de l'art*, Aubier, Paris, 1978
- ROOS, Jane Mayo, *Earl Impressionism and the French State, 1866–1874* (Cambridge,

1996)

ROSENBLUM, Robert, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art* (Princeton, 1967)

Modern Painting and the Northern Romantic Tradition (New York and London, 1975)

ROSENBERG, Pierre et al., *French Painting, 1774–1830: The Age of Revolution* (exh. cat., Grand Palais, Paris; Detroit Institute of Arts; Metropolitan Museum of Art, New York, 1974–5)

ROSENBLUM, Robert; H. W. Janson – *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*. London: Thames & Hudson. 1984.

ROSENTHAL, Michael, *British landscape painting*. Oxford: Phaidon, 1982.

RUBIN, James H., *Courbet* (London, 1997)

RUBIN, James H., *Manet's Silent and the Poetics of Bouquets* (London and Cambridge, MA, 1994)

RUSKIN, John – *Les Peintres Modernes. Le Paysage*. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens Éditeur, 1928. [1^o ed. 1843-1859].

RUSKIN, John, *Modern Painters: Volume 1. Of General Principles, and of Truth*, Adamant Media Corporation, 2000.

SAID, Edward W., *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (London, 1995)

SALGADO, S., *Exodus*, Caminho, Lisboa, 1998.

SANTINI, Pier Carlo – *Il Paesaggio nella pittura contemporanea*. Veneza, Electa Editrice, s.d.

SCHAMA, Simon, *Landscape and memory*, London, 1995.

SCHENK, H G, *The Mind of the European Romantics* (London, 1966)

SERRÃO, Adriana (Coord.) - *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. ISBN 978-972-8531-96-6.

SIMMEL, Georg - *Filosofia da Paisagem*. In: SERRÃO, Adriana (Coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 42-58. ISBN 978-972-8531-96-6.

SMITHSON, Robert - *Monuments of Passaic*. Artforum, (dezembro, 1967), pp 52-57. Disponível na Internet: <http://gd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf>.

- SOURIAU, Étienne – *Clefs pour l'Esthétique*. Paris: Seghers, 1970.
- SPIRN. Anne Whiston – *The Language of Landscape*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- STEWART. Pamela J.; STRATHERN. Andrew — *Landscape, Memory and History. Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press, 2003.
- SUTCLIFFE, Anthony, *The Autumn of Central Paris: The Defeat of Town Planning, 1850–1970* (Montreal, 1971)
- THOMSON, Richard, *Camille Pissarro: Impressionism, Landscape and Rural Labour* (London, 1990)
- TIBERGHIE, Gilles A. - *Horizontes*. In MADERUELO, Javier. ed. — *Arte Público: Naturaleza y Ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2000, p. 123-150.
- TIBERGHIE, Gilles A. – *Nature, Art, Paysage*. S.l.: Actes Sud/École Nationale du Paysage/Centre du Paysage, 2001.
- Notes sur la Nature... la cabane et quelques autres choses*. Paris: Éditions du Félin, 2005.
- TILLEY, Christopher – *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Oxford/Providence: Berg Publishers, 1994.
- TSCHERNY, Nadia et al., *Romance and Chivalry. History and Literature reflected in Early Nineteenth Century French Painting* (exh. cat., New Orleans Museum of Art; Stair Sainty Matthiesen Inc., New York; Taft Museum, Cincinnati, 1996–7)
- TUAN, Yi-Fu - *Landscapes of Fear*. Oxford: Basil Blackwell, Weberman, 1979. ISBN 978-039-4420-35-6.
- Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: [s.n.], University of Minnesota, 2008. ISBN 978-081-6638-77-2.
- TUCKER, Paul Hayes, *Monet at Argenteuil* (New Haven and London, 1982)
- TUCKER, Paul Hayes (ed.), *Manets'le Déjeuner sur l'herbe* (Cambridge, 1998)
- VALENCIENNES, Pierre-Henri de, 1750-1819: *La nature l'avait créé peintre*, Somogy, 2003.
- VALÉRY. Paul – *Œuvres. Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard-Pléiade. 1993. Tome II.
- VENTURI, Lionello, *Les Archives de l'Impressionisme*, 2 vols (Paris, 1939)
- WADLEY, Nicholas (ed.), *Renoir, A Retrospective* (New York, 1987)
- WALKER. John A.: CHAPLIN. Sarah – *Visual Culture: An Introduction*. Manchester

& New York. Manchester University Press, 1997.

WARNKE, Martin – *Political Landscape: the art history of nature*. London: Reaktion Books, 1994.

WILSON, Alexander – *The Culture of Nature. North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez*. Toronto: Between the Lines, 1998.

WILSON-Bareau, Juliet, *The Hidden Fate of Manet. An Investigation of the Artist's Working Processes* (exh. cat., Courtauld Institute Galleries, London, 1986)

Manet, Monet: The Gare Saint-Lazare (exh. cat., National Gallery of Art, Washington, DC, 1998)

WISSMAN, Fronia E., *The Generation Gap*, in Kermit Champa et al., *The Rise of Landscape Painting in France: Corot to Monet* (exh. cat., Currier Gallery of Art, Manchester, NH, 1991), pp. 64-77

WÖLFFLIN, Henrich – *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1984. [1ª ed. 1915].

WALPOLE, Horace, *O Castelo de Otranto*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

WARNKE, Martin, *Political Landscape: the art history of nature*, London, Reaktion Books, 1994.

WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard, ed. – *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*. 2ª ed. New York: MoMA. 1994.

ZOLA, Émile, *Mon Salon, Manet, Etrits sur l'art*, ed. by Antoinette Bhrard (Paris, 1970)

Bibliografia Cinema:

- ABRUZZESE et alli. *Cinema e Letteratura del Neorealismo*. Venezia: Marsilio, 1990.
- ADAMS, Sitney P., "Landscape in Cinema: The Rhythms of the World and the Camera," In *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, eds. Salim Kemal e Ivan Gaskell, *Beleza Natural e paisagem* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- ADORNO, Theodor W. (1970). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ADORNO, Theodor W. (1951). *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001
- ADORNO, Theodor W. (1970). *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- AHTILA, Eija-Liisaetalli. *Contemporary art and cinematic experience*. Rotherdam: Nai, 1999.
- ALBERA, François. *L'Avant-garde au Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialéctica do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- ALTMAN, Rick (1999). *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ANDREW, J. Dudley. *The Major Film Theories: An introduction*. New York: Oxford University Press, 1976.
- APPLETON, Jay, *The Experience of Landscape* (Londres: John Wiley, 1975).
- AREAL, Leonor, *CINEMA PORTUGUÊS - UM PAÍS IMAGINADO, VOL. II*. Edições 70, Lisboa, 2011.
- ARNHEIM, Rudolf (1954). *Arte y Perception Visual*. Madrid: Alianza Forma, 1980.
- Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Le Cinéma est un Art*. Paris, L'Arche, 1989.
- Arthur Duarte*. Lisboa: Cinemateca, 1982.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *La Métapsychologie*, Paris, PUF, 2000.
- AUMONT, Jacques et alli. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques et alli (2002). *As Teorias dos Cineastas*. Campinas SP: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques (2005). *A Imagem*. Lisboa: Texto Grafia, 2009.

AZEVEDO, Manuel de. *O Cinema Italiano do Após-guerra e o Neorrealismo*. Coimbra: Contraponto, 1957.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devarteio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAECQUE, Antoine; de Parsi, Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.

BALÁZS, Bela. *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Verbum, 1958.

BARELL, John, *The Dark Side of Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980);

BALTAR, Mariana et alli. «Ismail Xavier: *O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem*» (entrevista), Contracampo, 2002.

BARTHES, Roland (1957). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1978.

O Sistema da Moda. Lisboa: Edições 70, 1981.

A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70, 1981.

"*Le troisième sens*," in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris: Gallimard, 1982).

BARTUCCI, Giovanna (ed.). *Psicanálise, Cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *O Paroxista Indiferente*. Lisboa: Edições 70, 1998.

BAZIN, A. et alli. *A Política dos Autores*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.

(1958-62). *O que é o cinema?* Lisboa: Horizonte, 1992.

(1958, 1975, 1985). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 2002.

(1976). *A Política dos Autores*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Critique et Cinéphilie. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BENJAMIM, Walter. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio de Água, 1992

BERGALA, Alain et alli. *Théories du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BERGALA, Alain. *Le Point de Vue*. SCÉRÉN-CNDP 2007 (DVD e brochura).

BERGER, John et alli (1972). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERGSON, Henri (1939). *Matière et Mémoire*. Chicoutimi: Université du Québec, 2003.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. «*Le Cinéma*», in GLAUDES, Pierre (ed.), *La représentation dans la littérature et les arts – Anthologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999.

BESSE, Maria Graciete. «*La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise*», in *Regards sur la campagne au XXe siècle*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1997.

BERMINGHAM, Ann, *Landscape and Ideology. 1740-1860* (Berkeley: University of California Press, 1986.

BILLARD, Pierre. *D'Or et de Palmes*, Le Festival de Cannes. Paris: Gallimard, 1997.

BIRO, Yvette. *Mythologie profane – Cinéma et pensée sauvage*. Paris: Lherminier, 1982.

BIZERN, Catherine (dir.). *Cinéma Documentaire – Manières de faire, formes de penser*. Paris: Addoc/Yellow Now, 2002

BONITZER, Pascal. *Le Champ Aveugle – Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.

Décadrages. Peintures et cinéma (Paris: Cahiers du cinéma / edições de l'Etoile, 1985).

BORDWELL, David. *Narration in Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation" of Cinema. London: Harvard University Press, 1989.

On the History of Film Style, London: Harvard University Press, 1997.

BORDWELL, David; CARROL, Noël (org.). *Post-Theory – Reconstructing film studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.

BORDWELL, David and Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, Fourth Edition, Nova Iorque; McGraw Hill, 1993.

BOYER, Elisabeth. «Mon Cas», in LÉVY, Denis (org), *L'art du cinéma – Manoel de Oliveira*, n.o 21/22/23, 1998. Paris: Association C. A. N.

BRESCHAND, Jean. *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Ed., 2000.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1967; apud KINDER, 1993:54

BURCH, Noël (1969). *Praxis do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1973.

CARDOSO, Abílio Hernandez. «O cinema, a ficção e a História». Fórum Media, n.o 1, nov. 1998.

CARMELO, Luís. *Semiótica – Uma introdução*. Mem-Martins: Europa-América, 2003.

CARRIERE, Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1997.

CARROL, Noël. *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: University Press, 1998.

Mystifying movies: fads & fallacies in contemporary film theory, New York: Columbia University Press, 1980.

CASEBIER, Allan. *Film and Phenomenology: toward a realistic theory of cinematic representation*. Cambridge: University Press, 1991.

CASSETTI, Francesco (1993). *Les Théories du Cinéma depuis 1945*. Paris: Armand Colin, 2005.

CASEY, Edward S., *Representing Place: Landscape painting and Maps* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2002) and *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2005).

CATANI, Afrânio et alli (org.). *Estudos de Cinema – Socine 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2001, 352 p.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

À la Recherche du Bonheur–Hollywood et la comédie du remariage. Paris : Étoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

Must we mean what we say? Cambridge: University Press, 2002.

CHATEAU, D., GARDIES, A., JOST, F. (ed.). *Cinemas de la Modernité — films, théories*. Paris: Klincksieck, 1981.

CHATEAU, Dominique, "Paysage et décor. De la natureza à l'effet de natureza," *Les paysages au Cinéma*, Ed. Jean Mottet (Seyssel: campeão Vallon, 1999).

CHEVRIER, Jean-François, ROUSSIN, Philippe. «Le Parti Pris du Documento. Communications, n.o 71. Paris. Seuil, 2001.

CHION, Michel. *La Musique au Cinéma*. Fayard, 1995.

- CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1970.
- CLÉMENT, Élisabeth et alli. *Dicionário Prático de Filosofia*. Lisboa: Terramar 1994.
- COLLOR, Michel; *Paysage et Poésie du Romantisme à nos jours*, Paris, José corti, 2005, p.193.
- CORDEIRO, Edmundo. «*Melodrama e cinema (I)*». O Melodrama I. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.
- CORSEUIL, Anelise R., «*A estética realista e a alegoria no filme histórico contemporâneo: formas de resistência e espetáculo*», in RAMOS, Fernão Pessoa et alli, Estudos de Cinema 2000. Porto Alegre: Socine, 2000.
- COSTA, Antonio "Le regard du flâneur et le magasin culturel," in Michelangelo Antonioni 2, 1966/1984, Ed. Lorenzo Cuccu (Roma: Ente Autonomo Gestione Cinema, 1988).
- COWIE, Elisabeth. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. London: Macmillan Press, 1997.
- COUSINS, Marc. *Biografia do Filme*. Lisboa: Plátano, 2005.
- CRAWFORD, Peter Ian (ed.). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- CUEVAS, Efrén. «*Focalización en los relatos audiovisuales*», Tripodos, no 11, Barcelona, 2001.
- DANEY, Serge. *Ciné journal – Volume I / 1981-1982*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.
- DEGUY, Michel (dir.). *A Quoi Pense le Cinéma? – Rue Descartes*, n.o 53. Paris: PUF, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma I – L'Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- Cinéma II – L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- (2003a.). *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit, 2003.
- Deux Régimes de Foux*. Paris: Minuit, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *la vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978),
- DIXON, Wheeler Winston, FOSTER, Gwendolyn Audrey (ed.). *Experimental Film – The film reader*. London: Routledge, 2002.

DOUCHET, Jean, «Cine-clubes, cinemateca». Nouvelle Vague. Lisboa: Cinemateca, 1999. 2000.

DYER, Richard (1993). *The Matter of Images – Essays on representation*. London: Routledge, 2002.

EISENSTEIN, Sergei (1949). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

Obras Seleccionadas, Volume I, Ed. de 1922-1934, escritos por Richard Taylor (Londres: BFI, 1988).

ELLADE, Mircea (1952). *Imagens e Símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.

ESCUADERO, Garcia. *Vamos Falar de Cinema*. Lisboa: RTP, 1971.

ESHELMAN, Raoul. «Performatism, or the End of Postmodernism», *Anthropoetics* 6, n.92 (autumn 2000 — winter 2001).

FALKENBURG, Reindert L, *Joachim Patinir. Paisagem como uma imagem da peregrinação da vida*. (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988).

FERNANDES, João, «O Cinema Sazonal: A Evolução do Cinema Particular de Manoel de Oliveira», in M. O. 2/3, Porto, Museu de Serralves, Civilização Editora, 2008.

FERREIRA, Carlos Melo. *As Poéticas do Cinema*. Porto: Afrontamento, 2004.

FERRO, Marc. «Le film, une contre-analyse de la société?», *Les Annales ESC* n.º 1, 1973, in GLAUDES, Pierre (ed.), *la représentation dans la littérature et les arts – Anthologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999.

Film Style and Technology; history and Analysis. 2ª ed. (Londres: Starword, 1992).

FINA, Simona, TURIGLIATTO, Roberto (org.). *Manoel de Oliveira*. Torino: Torino Film Festival, 2000.

FINA, Simona, TURIGLIATTO, Roberto. *Amore di Perdizione, Storie di Cinema Portoghese, 1970-1999*, Torino: Lindau, 2000.

FIOLET, Annick. «Les clichés au cinéma», *L'art du cinéma – Clichés*, n.o 27/28, hiver 2000. Paris: Association C. A. N.

FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. London: Wallflower Press, 2006.

GARDIES, André, BESSALEL, Jean. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris, Cerf, 1992.

L'espace au Cinéma. Paris: Klincksieck, 1993.

Le Récit Filmique. Paris: Hachette, 1993.

- GARDIES, René. *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma*. Paris: Colin, 2005.
- GEADA, Eduardo. *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- O Poder do Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1985.
- Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Ed. Notícias, 1998.
- GIBSON, Ross, *Camera natura: Landscape in Australia feature films*, framework 22/23 (1983), 47-51. (50).
- GOMBRICH, Ernest, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape* in “Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance.” London. Phaidon, 1966.
- GOMES, Wilson. «*La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*», Significação, n.o 21. São Paulo: UTP. Junho 2004: 86-105.
- GREENE, Naomi, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton University Press (March 23, 1992).
- GRILO, João Mário, *A Ordem no Cinema: Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1993.
- GUERIN, Marie-Anne. *Le Récit de Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.
- GUIBBERT, Pierre (dir.). *La Petite Bourgeoisie dans le Cinéma Français*. Les Cahiers de la Cinémathèque, n.250, 1988.
- HALL, Edward T., *The Hidden Dimension* (Garden City, NJ: Doubleday, 1966), 1966.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies – The key concepts*. London: Routledge, 1996.
- HEDGES, Inez. *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*. Indiana University Press, 1991.
- HERZOGENRATH, Bernd. *On the Lost Highway: Lynch, Lacan, Cinema and Cultural Pathology, Other Voices*, v.1, n.93, Jan.1999.
- HILL, John e GIBSON, Pamela Church (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.
- HILLIKER, Lee, *No Espelho Modernista: Jacques Tati e a paisagem parisiense*. The French Review 76(2) (2002).
- HIGSON, Andrew. *The Limiting Imagination of National Cinemax*, in HJORT and MACKENZIE, *Cinema & Nation*. London: Routledge, 2000.

- HJORT, Mette, MACKENZIE, Scott. *Cinema & Nation*. London: Routledge, 2000.
- HUSTON, Richard, "Sermons in Stone: Monument Valley in The Shearchers" in *The Searchers: Essays and Reflections: John Ford Classic Western*, Ed Arthur M. Eckstein e Peter Lehman (Detroit: Imprensa da Universidade, Estado de Wayne, 2004).
- HUYGUE, René. *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ISER, Wolfgang (1997). «*The Significance of Fictionalizing*», *Anthropoetics* III, n.92 (autumn 1997 — winter 1998).
- JAMESON, Frederic (1981). *O Inconsciente Político – A narrativa como acto socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- JARVIE, Ian C. «*Qual é o problema da teoria do cinema?*», *O que é o Cinema?* – Revista de Comunicações e Linguagens, n.o 23, 1996.
- LOPES, Célia Maria Sousa, *O Bovarismo ou a busca do absoluto no filme Vale Abraão de Manoel de Oliveira*, Tese de Mestrado em Estudos Francófonos, Universidade Aberta, Lisboa, 2010.
- JOLY, Martine (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- A Imagem e os Signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- JOST, François. «*O saber do espectador e o saber do telespectador*», *Significação*, n.º 21. São Paulo: UTP, junho 2004: 64– 83.
- KIAROSTAMI, Abbas. *Textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Étoile, 1995.
- KOCH, Robert A, *Joachim Patinir* (Princeton: Princeton University Press, 1968).
- KOFFKA, Kurt (1922). *Perception: An Introduction to the Gestalt-theoriex*, *Psychological Bulletin*, 19,531-585.
- KRACAUER, Siegfried (1960). *Theory of Film: The redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton U.P., 1997.
- KUNTZEL, Thierry. «*Le travail du film*», *Communications*, n.º 19. Paris: Seuil, 1972.
- KYROU, Ado. *Le Surréalisme au Cinéma*. Paris: Ramsay, 2005.
- L'art du Cinéma. Cinéma et politiques* (1). n.º 17, dezembro 1997. Paris: Association C. A. N.
- L'écran pédagogique*. Les Cahiers de la Cinémathèque, n.o 54, dez. 1990.

LACOSTE, Yves, "um quoi sert le paysage? Qu'est-ce qu'un beau paysage,"em *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, Ed. Alain Roger (Seyssel: Champ Vallon, 1995).

LAKOFF, Georges, JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books, 1999.

Metaphores we live by. Chicago University Press, 2003.

LANGDALE, Allan (ed.). Hugo Munsterberg on Film – *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge. 2002.

LAVRADOR, F. Gonçalves. *Estudos de Semiótica Fílmica – Introdução geral e prolegómenos*. Porto: Afrontamento, 1984.

Estudos de Semiótica Fílmica – Fascinação e Distanciação. Porto: Afrontamento, 1988.

LEFEBVRE, Martin, *PSYCHO De la figure au musée imaginaire Théorie et pratique de l'acte de spectature*, 1998.

De la figure au musée imaginaire: Théorie et pratique de l'acte de spectature, 1998.

LEUTRAT, Jean-Louis. LLANDRAT-GUIGUES, Suzanne (2001). *Cómo pensar el Cine*. Madrid: Cátedra, 2003.

LÉVY, Denis. «D'où viennent les idées troubles? », *L'art du cinéma – Clichés*, n.9 27/28, 2000. Paris: Association C. A. N.

(org). *L'art du cinéma – Clichés*, n.o 27/28, hiver 2000. Paris: Association C. A. N.

LOTMAN, Yuri (1976). *Estética e semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

LYOTARD, Jean-François (1954). *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MAJOR, J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origins and Development* (New York: Schocken Books, 1963).

MARIE, Michel. «Um conceito crítico», *Nouvelle Vague*. Lisboa, Cinemateca, 1999,

MARNER, Terence ST. John. *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, s. d.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du Cinéma Direct Revisitée*. Laval: Les 400 Coups, 1997.

MARTIN, Marcel (1985). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASSON, Alain. *Le Récit au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1994.

- MAUDY, J. and G. Henriet, *Géographies du Western*, Paris: Nathan, 1989.
- MAZZARA, Bruno M. *Stereotipi e Preguidizi*. Bologna: Il Mulino, 1997.
- McARTHUR, Colin (1972). *O Filme Policial*. Lisboa: Horizonte, 1990.
- McGOWAN, Todd. *The Real Gaze – Film theory after Lacan*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007.
- MERLEAU-Ponty *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Edited by Claude Lefort, Paris: Gallimard, 1964.
- METZ, Christian (1977). *O Significante Imaginário: Psicanálise e cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Millenium Film Journal*–Avant-garde, Structural Film, n.” 2. New York, 1978.
- Politics, Landscape*, n.” 4-5. New York, 1979.
- MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Paris: Cerf, 2001.
- MONTICELLI, Simona. «*Italian post-war cinema and Neo-Realism*», in HILL, John e GIBSON, Pamela Church (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press, 1998.
- MORIN, Edgar (1958). *O Cinema ou o Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 2. ° ed., 1980a.
- As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980b.
- MOSCOVICI, S. *La Psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF, 1961.
- MULVEY, Laura, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- NICHOLS, Bill. *The Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Movies and methods*. Vol.I. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Movies and methods*. Vol. II. Berkeley: University of California Press, 1985.
- NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à l'Écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, 2002.
- Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca, 1999. 449.
- PAINI, Dominique. *Le cinéma, un art moderne*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.

PAIXÃO, Ana, *Uma Escrita da Temporalidade, Perspectivas da Paisagem*. In Coloquio Letras, N. 179, Lisboa. 2012.

PASOLINI, Pier Paolo (1972). *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

Écrits sur le cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. S. Paulo: Perspectiva, 1977.

PEZZELLA, Mario. *Estetica del cinema*. Bologna: Il Molino, 1996.

PINEL, Vincent. *Écoles, Genres et Mouvements au Cinéma*. Paris: Larousse, 2003.

PIRON, André, *Joachim Le Patinir, Henri Blès: Leurs vrais Visages* (Gembloux: Duculot J., 1971).

Positif – Revue de cinéma. Paris, 1960/61.

RAFFEST, Claude, *Pour une géographie du pouvoir* (Paris: Librairie Technique, 1980).

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema –Vol I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. S. Paulo: Senac, 2004.

RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Horizonte, 1981.

RAY, Satyajit (1976). *Écrits sur le Cinéma*. Paris: Lattès, 1976.

REES, A. L. *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute, 1999.

RICHTER, Hans (1976). *The Struggle for Film*. Cambridge: University Press, 1986.

ROPARS, Marie-Claire, "L'espace et le temps dans la narration des années 60," In Michelangelo Antonioni 2, 1966/1984.

RUSH, Michael (1999). *New Media in the late 20th-century Art*. London: Thames & Hudson.

SCHEFER, Jean Louis. *Du Monde et du Mouvement des Images*. Paris: Étoile, 1997.

SERCEAU, Daniel (org.) [1996b]. *Le cinéma – L'après-guerre et le réalisme*. Paris: Michel Place, 1996

SCHLESINGER, Philip. "The sociological scope of national cinema", in HJORT, Mette, MACKENZIE, Scott. *Cinema & Nation*. London: Routledge, 2000.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and Media*. NY: Routledge. SHOHAT, Ella. *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Durham: Duke University Press, 2006.

SMITH, Anthony. *Images of the Nation – Cinema, art and the national identity*, in HJORT e MACKENZIE (ed.), *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.

509. STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMANN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics*. NY / London: Routledge, 1992.

STAM, Robert (2000). *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STIEGLER, Jean-Bernard. *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée, 2001.

TAYLOR, Lucien (ed.) *Visualizing Theory*. New York: Routledge, 1994.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

The Films of Michelangelo Antonioni (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

TISSERON, Serge. *Comment Hitchcoch m'a guéri*. Paris: Hachette, 2003.

TOLSON, Andrew. *Mediations – Text and Discourse in Media Studies*. London: Arnold, 1996.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985.

Une Histoire du Cinéma. Paris: Centro Georges Pompidou, 1976

VINCENDEAU, Ginette, *Designs on the Banlieue: Mathieu Kassovitz's La Haine (1995)*”, in Susan Hayward e Ginette Vincentia (eds), *French Film: Texts and Contexts*, 2nded. (Londres: Routledge, 2000).

VOGEL, Amos (1974). *Film as a Subversive Art*. London: C. T. Editions, 2005.

WARREN, Charles (ed.). *Beyond Document—Essays on Nonfiction Film*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

WENDERS, Wim (1986). *Emotions Pictures*. Lisboa: Edições 70, 1989.

A Lógica das Imagens. Lisboa: Edições 70, 1990.

WILLIAMS, Alan (ed.). *Film and Nationalism*. New Jersey: Rutgers, 2002.

WHITE, Hayden. *The Content of Form – Narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

WHITTOCK, Trevor. *Metaphor and Film*. Cambridge University Press, 1990.

WOOD, Christopher, *Albrecht Altdorfer and the Origin of Landscape*. Chicago: Chicago University Press, 1993, p.9.

WOLFENSTEIN, Martha. *Movie Analyses in the Study of Culture*, in WILLIAMS (ed.), *Film and Nationalism*. New Jersey. Rutgers, 2002.

WOLLEN, Peter (1973), *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa: Horizonte, 1984.

Catálogos

A day in the country: Impressionism and the French Landscape, organized by R. Brettell, Los Angeles, CA, 1984.

Arte portuguesa 1850-1950, Museu do Chiado, Lisboa, 1994.

Arte Portuguesa do Século XIX – Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1988.

Arte Portuguesa do Século XIX, Palácio Nacional da Ajuda, Galeria D. Luís, Lisboa, 1988.

A Preto e Branco, Catálogo de Exposição, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2006.

A romance with the landscape: realism to impressionism, organized by Janie M. Welker and Linda Stratford, Lexington, University of Kentucky Art Museum, c2006.

Arte y Naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo. S.I.J: Fundación NMAC, 2001.

Com a Natureza. Org. Fundação Calouste Gulbenkian. Évora: Museu de Évora. 1980.

Down the Path: the artist's garden after modernism. New York: Queens Museum of Art, 2005.

Images of the Grand Tour: Louis Ducros 1748-1810. Geneva, Editions du Tricorne, c1985.

Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Jean Pillement – O Paisagismo em Portugal no Século XVIII. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996.

La nature l'avait créé peintre, Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819, commissariat de l'exposition, Jean Penent, Luigi Gallo; comité scientifique, André Cariou, Musée Paul-Dupuy ; Paris : Somogy, c2003.

Les Années Romantiques: La Peinture Française de 1815 a 1850, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Nantes, Musée des Beaux – Arts, 1996.

L'Impressionisme et le Paysage Français, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.

Na Paisagem, Porto, Museu de Serralves, 2002.

Natures. Una travessa per l'art contemporani. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.

Painting nature: genre and landscape painting from Brueghel to Van Gogh, Carmen

Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1999.

Paisagem (A) revisitada/II Bienal de Arte dos Açores. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1987.

Paris and the countryside: modern life in late-19th-century France, [curator, Carrie Haslett; editor, Fronia W. Simpson], Portland, ME : Portland Museum of Art ; Seattle, WA : Distributed by University of Washington Press, 2006.

Pintura Portuguesa: 1850-1950, Museu Nacional dos Reis, IPM, Porto, 1996.

Renoir landscapes, 1865-1883, Colin B. Bailey; with contributions by Robert McDonald Parker. London: National Gallery Company Limited, c2007.

Romanticism and nature: a selection of 19th century paintings and oil sketches, Munich: Daxer & Marschall; Hamburg: Thomas le Claire, 2004.

Second Nature. Luxembourg: Galerie Nosbaum & Reding. 2008.

Silva Porto: 1850-1893: Exposição comemorativa do centenário da sua morte, Org. IPM, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1993.

Publicações em série

ASSUNTO, Rosario – *Paysage, milieu, territoire: une tentative de mise au point conceptuelle* (1976). Les Carnets du Paysage. 8 (Printemps/Été 2002) 60-63.

BRUNON, Hervé – Rosario Assunto (1915-1994), *philosophe militant du paysage*. Les Carnets du Paysage. 8 (Printemps/Été 2002) 48-59.

LEENHARDT. Jacques – *Nature: quelle nature pour l'art contemporain*. *L'Architecture Aujourd'hui*, Paris. 284 (Déc. 1992) 1 14-117.

Dissertações

CASTRO, Laura Lucinda de Oliveira, *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem*. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Porto, 2010.

GOMES, Vítor, *A temática da Paisagem na Pintura: do Culto do “natural” à Arte da Paisagem*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Universidade de Évora, Évora, 2008.

GRILO, João Mário, *A Ordem no Cinema: Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1993.

TAVARES, Cristina Azevedo - *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes*, Universidade Nova de Lisboa Faculdade: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2000. Tese de Doutoramento.

Documentos e Publicações eletrónicas

CLARK, Frank – *Nineteenth-Century Public Parks from 1830*. Garden History. Vol. 1, n° 3. (Summer, 1973), p. 31–41. Disponível em WWW: <http://www.jstor.org/stable/1586332>

CLÉMENT, Gilles - *Charte Paysagère du Pays de Vassivière – Boire l'Eau du Lac – Étude operationelle paysage et environnement pour le Lac de Vassivière*. Disponível em WWW. <http://www.ciapiledevassiviere.com/fr/bois de sculptures.aspx>

Créditos fotográficos

1-

Pierre-Auguste Renoir, *Os Montes à volta da Baía de Moulin Huet, Guernsey*, 1883. (46 x 65.4 cm). MET; <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437431>.

2-

Frame, *Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985;

<http://www.oscars.org/news/out-africas-cinematic-landscape>

3-

Frame, *Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985;

<http://www.oscars.org/news/out-africas-cinematic-landscape>

4-

Albrecht Altdorfer, *Paisagem com Ponte*, c. 1518;

<http://pt.wahooart.com/@@/8BWLAC-Albrecht-Altdorfer-paisagem-com-um-ponte>.

5-

Joachim Patinir, *Caronte atravessando o Estige*, s/d;

<http://www.charon.de/jenseits/wer-ist-charon/>

6-

Pieter Bruegel, *Os caçadores na neve*, 1565. Museu de História da Arte de Viena;

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ca%C3%A7adores_na_Neve

7-

Giorgione, *A Tempestade*, c. 1508. 82 x 73 cm. Gallerie dell'Accademia, Venécia.

<http://artefontedeconhecimento.blogspot.pt/2012/02/la-tempestad-giorgione-h.html>

8-

Annibale Carracci, *A fuga para o Egipto*, c. 1604.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Annibale_Carracci.

9-

Vermeer, *Vista de Delft*, 1600/61. [http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/440675,Jan-](http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/440675,Jan-Vermeer-Widok-Delft)

[Vermeer-Widok-Delft](http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/440675,Jan-Vermeer-Widok-Delft)

10-

Claude Monet, *Manneporte (Étretat)*, 1883. MET, N.Y.:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/438823>

11-

Alexander Cozen, *Antes da Tempestade*, 1770.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/cozens-before-storm-t01949>

12-

Alexander Cozens, *Estudo de um céu com nuvens*, c. 1771.
<http://theredlist.com/media/database/fine-art2/17-18/classicisme/alexander-cozens/004-alexander-cozens-theredlist.jpg>

13-

Henry Fuseli, *O Pesadelo*, 1791/91.
<https://ruedesfacs.hypotheses.org/category/philosophie>

14-

William Blake, *Piedade*, 1795.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-pity-n05062>

15-

John Constable, *O Carro de Feno*, 1821.
<http://virusdaarte.net/constable-a-carroca-de-feno/>

16-

John Constable, *A Baía de Weymouth*, 1816.
<https://www.wikiart.org/en/john-constable/weymouth-bay-with-jordan-hill-1816>

17-

William Turner, *Paisagem com Rio e Baía distantes*, c. 1840-50.
<https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/>

18-

William Turner, *Chuva, Vapor e Velocidade – O Grande Caminho-de-Ferro Ocidental*, 1844: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/turner/>

19-

Caspar David Friedrich, *A Árvore solitária*, 1822.
<https://correspondenciasblog.wordpress.com/tag/memoriais/>

20-

Caspar David Friedrich, *O Mar Polar*, 1823-24.

http://obviousmag.org/do_ser/2015/o-poder-da-arte-conheca-o-pintor-romantico-caspar-d-friedrich.html

21-

Paul Huet, *Maré alta perto de Honfleur*, c.1861.

<http://www.art-prints-on-demand.com/a/huet-paul/spring-tide-near-honfleur.html>

22-

Jean Honoré Fragonard, *Uma Avenida com Sombra*, c. 1773.

<https://pt.pinterest.com/pin/134826582571782897/>

23-

Jean Honoré Fragonard, *A Cascata*, c.1773.

<https://pt.pinterest.com/pin/365706432219106184/>

24-

Jean-Antoine Watteau, *Peregrinação à ilha de Cythère*, 1717.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Peregrina%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_ilha_de_Citera_\(Watteau\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Peregrina%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_ilha_de_Citera_(Watteau))

25-

Eugène Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo (28 de julho de 1830)*, 1830.

<https://br.pinterest.com/pin/375628425150756976/>

26-

Théodore Géricault, *A Jangada da Medusa*, 1818-19.

<https://pt.pinterest.com/pin/314970567675164142/>

27-

Hubert Robert, *O Banho no Lago*, s/d.

<https://pt.pinterest.com/johannesvandenh/hubert-robert/>

28-

Joseph Vernet, *Vista de Nápoles com o Vesúvio*, c. 1746.

<https://pt.pinterest.com/flight2093068/joseph-vernet/>

29-

Eugène Delacroix, *Vista do mar em Dieppe*. 1852.

<https://es.pinterest.com/pin/249386898089012432/>

30-

Jean-François Millet, *Inverno*, 1868.

<https://br.pinterest.com/pin/345440233898954831/>

31-

Claude Lorrain, *O Vau*, c. 1636.

<http://www.topofart.com/artists/Claude-Lorrain/2>

32-

Claude Lorrain, *Paisagem pastoral: O Campo Romano*, 1639.

http://www.jwartsale.com/claude-lorrain-c-1_3570.html?page=2&sort=2a

33-

Georges Michel, *Paisagem com um Campo arado e uma Vila.*, 1880/82.

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/georges-michel>

34-

Georges Michel, *Paisagem com Moinho de Vento, Vista de Montmartre*, 1820.

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/georges-michel>

35-

Diaz de la Pena, Narcisse, *O caminho na Floresta*, c.1850.

<https://uk.pinterest.com/pin/95138610858344705/>

36-

Theodore Rousseau, *Paisagem*, meados do séc. XIX

<https://br.pinterest.com/pin/367254544595253499/>

37-

Theodore Rousseau, *Vista dos Arrabaldes de Granville*, 1833.

<https://br.pinterest.com/pin/367254544595253499/>

38-

Constant Troyon, *Estrada na Floresta*, C. 1865.

<https://pt.pinterest.com/pin/572942383829288779/>

39-

Jean-Baptiste-Camille Corot, *Fontainebleau: Árvores de Carvalho em Bas-Bréau*, 1832/33.

<http://altoonsultant.blogspot.pt/2013/09/changes.html>

40-

Jean-Baptiste-Camille Corot, *O Barqueiro*, 1865.

<https://pt.pinterest.com/pin/469289223641346358/>

41-

Édouard Manet, *Dejeuner Sur L'Herbe*, 1863.

https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe

42-

Édouard Manet, *O Caminho -de-Ferro*, 1872-1873.

<https://pt.pinterest.com/pin/233483561910118000/>

43-

Gustave Courbet, *O Atelier do Pintor, uma Alegoria Real, Resumo de Sete Anos da minha Vida*, 1855.

<http://quarantotto.altervista.org/48/pitsocFR.htm>

44-

Gustave Courbet, *As Ondas*, 1870.

http://www.allartclassic.com/pictures.php?p=1&p_number=188&forder=1&

45-

Claude Monet, *A Gare de St-Lazare*, 1877.

https://en.wikipedia.org/wiki/File:La_Gare_Saint-Lazare.jpg

46-

Claude Monet, *Rua Montorgueil, Paris, Comemorações de 30 de junho*, 1877, 1878.

<https://pt.pinterest.com/marjolein6/art/>

47-

Pierre-Auguste Renoir, *O Moinho de la Galette*, 1876.

<http://artesteves.blogspot.pt/2011/10/pierra-auguste-renoir-o-baile-do-moulin.html>

48-

<http://artemazeh.blogspot.pt/2014/09/impressao-sol-nascendo.html>

49-

Camille Pissarro, *Pomar em flor, Louveciennes*, 1872.

<http://pt.wahooart.com/@@/9GEGWV-Camille-Pissarro-Pomar-na-flor,-Louveciennes>.

50-

Camille Pissarro, *Avenida Montmartre*, 1897.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro_-_Boulevard_Montmartre_-_Eremitage.jpg

51-

Paul Cézanne, *Montanha Sainte-Victoire*, 1888-1890.

<https://pt.pinterest.com/pin/58687601367826334/>

52-

Vincent van Gogh, *Vista de Arles, Pomar em Flor*, 1889.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_008.jpg

53-

Francisco Vieira Portuense, *Fuga de Margarida de Anjou*, 1798.

http://www.museusoaresdosreis.pt/pt-PT/colecao/pinturamnsr/pintura_pecas_destaque/ContentDetail.aspx?id=108

54-

August Roquemont, *O pároco de aldeia pedindo o folar*, 1840.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Auguste_Roquemont#Liga.C3.A7.C3.B5es_externas

55-

Jean Pillement, *Paisagem*, 1780-86.

<http://www.kunsthalle-karlsruhe.de/de/sammlung/franzoesische-malerei.html>

56-

Tomás da Anunciação, *o Vitelo*, 1873.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/ArtistPieces/view/10/artist>

57-

Tomás da Anunciação, *Vista da Amora, paisagem com figuras*, 1852.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/ArtistPieces/view/55/artist>

58-

João Cristino da Silva, *Cinco Artistas em Sintra*, 1855.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/ArtistPieces/view/33/artist>

59-

João Cristino da Silva, *O recuar da Onda*, 1857.

<https://gulbenkian.pt/cam/collection-item/recuar-da-onda-139226/>

60-

João Cristino da Silva, *A passagem do gado*, 1867.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/ArtistPieces/view/34/artist>

61-

Francisco Metrass, *Só deus!* 1856.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/397/artist>

62-

António Silva Porto, *Vista tirada da charneca de Belas ao pôr-do-sol*, 1879.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/436/artist>

63-

Marques de Oliveira, *Praia de Banhos*, 1884.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/ArtistPieces/view/44/artist>

64-

António Silva Porto, *Um campo de trigo – Seara*, 1882

<http://www.porto24.pt/memoria/um-campo-de-trigo-de-silva-porto/>

65-

Columbano, *Antero de Quental*, 1889.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/ArtistPieces/view/28>

66-

Henrique Pousão, *Casas brancas de Capri*, 1882.

<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/pecas/ver/423/artist>

67-

Henrique Pousão, *Casa das Persianas Azuis*, c.1883.

<https://br.pinterest.com/explore/persianas-azuis/>

68-

José Malhoa, *Praia das Maçãs*, 1918.

<http://gandalfsgallery.blogspot.pt/2015/06/jose-malhoa-praia-das-macas-1918.html>

69-

José Malhoa, *Outono*, 1919.

<http://acartaagarcia.blogspot.pt/2010/09/outono-jose-malhoa1919.html>

70-

Frame, *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958

[https://the.hitchcock.zone/wiki/Vertigo_\(1958\)_-_locations](https://the.hitchcock.zone/wiki/Vertigo_(1958)_-_locations)

71-

Rudolf von Alt, *Makart's Studio*, 1885.

<http://www.gettyimages.pt/detail/ilustra%C3%A7%C3%A3o/hans-makarts-studio-before-auction-painting-by-rudolf-gr%C3%A1fico-stock/540778335>

72-

Claude Monet, *The Train in the Countryside*, 1870-71.

<http://poulwebb.blogspot.pt/2013/10/claude-monet-part-4-1868-1870.html>

73-

Frederick Carl Frieseke, *Lady in a Garden*. C. 1912.

<http://www.fineallarts.com/lady-in-a-garden-c1912-p-52962.html>

74-

Ferdinand Hodler, *Autumn Evening*. 1892/93.

<https://pt.pinterest.com/maribellaugolet/artisti-ferdinand-hodler/>

75-

Ferdinand Hodler, *The Consecrated One*. 1893/94.

<https://pt.pinterest.com/winds1025/ferdinand-hodlerswiss-1853~1918/>

76-

Franz Marc, *Horse in Landscape*. 1910.

<https://www.wikiart.org/en/franz-marc/horse-in-a-landscape-1910>

77-

Henri Rousseau, *Eve*. 1906/08.

<https://pt.pinterest.com/romieclaridge/paintings-art/>

78-

Franz Marc, *Tirol*. 1914.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Marc-Tyrol_\(Tirol\)_\(1914\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Marc-Tyrol_(Tirol)_(1914).jpg)

79-

Vasily Kandinsky, *Mountain landscape with Church*. 1910.

<https://pt.pinterest.com/velvetlilly1/kandinsky/>

80-

Ludwig Meidner, *Apocalyptic landscape*, 1913.

http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/vasily-kandinsky9-22-09_detail.asp?picnum=7

81-

Georges Braque, *Rio Tinto Factories at L'Estaque*. 1910

<https://pt.pinterest.com/pin/100486635407065555/>

82-

Le Corbusier, *Pavillon de L'Esprit Nouveau*. 1925.

<https://pt.pinterest.com/pin/79235274666689162/>

83-

Pablo Picasso, *Landscape with dead and live Trees*. 1919.

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1919,_Paysage_\(Landscape_with_De ad_and_Live_Trees\),_oil_on_canvas,_49.4_x_65.4_cm,_Bridgestone_Museum_of_Art,_Tokio.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1919,_Paysage_(Landscape_with_De_ad_and_Live_Trees),_oil_on_canvas,_49.4_x_65.4_cm,_Bridgestone_Museum_of_Art,_Tokio.jpg)

84-

Barnett Newman, *Dionysius*, 1949.

<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/dionysius-1949>

85-

Andy Warhol, *Do It Yourself*, 1962.

<https://pt.pinterest.com/pin/45880489925558237/>

86-

Enzo Cucchi, *Sem título*, 1998

<https://pt.pinterest.com/pin/558868634982861881/>

87-

Anselm Kiefer, *The Red Sea*, 1984-1985

<http://blog.artron.net/space-39245-do-album-id-18019.html>

88-

Anselm Kiefer, *märkische Heide*, 1977.

<http://blog.artron.net/space-39245-do-album-id-18019.html>

89-

Richter, Gerhard, *Apple Trees*, 1987.

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/apples-3/apple-trees-7638>

90-

Robert Smithson, *Cais Espiral*, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970.

<https://sites.google.com/site/consienciaverde/arte-ambiental>

91-

Robert Smithson, *Cego no vale dos Suicídios.*, 1962.

https://www.robertsmithson.com/drawings/blind_in_the_valley_400.htm

92-

Lewis Baltz, *Park City, interior no. 70*, 1980.

http://www.photoreview.org/re_viewing/pages/b10-Baltz_tif.htm

93-

Sophie Ristelhueber, *Fotografia da série Fait*, 1992.

http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.pt/2006_10_01_archive.html

94-

Clara Menéres, *Costa da Morte*, nigredo 7, 2003.

Coleção da artista.

95-

Clara Menéres, *Baía de Maputo*, solve/coagula 1, 2003.

Coleção da artista.

96-

Sebastião Salgado, *Campo de refugiados em Benako, Tanzania*, 1994.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200026.htm>

97-

James Nachtwey, *à procura de sobreviventes (11 de Setembro)*. Nova Iorque, 2001.

http://egosciente.blogspot.pt/2008_05_01_archive.html

98-

Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958.

<http://www.elcinedesdelacuna.com/el-autentico-toque-hitch/>

99-

Frame, *The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich. 2004.

<https://northmantrader.com/2015/08/27/the-day-after-tomorrow/>

100-

Frame, *The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich. 2004.

<https://northmantrader.com/2015/08/27/the-day-after-tomorrow/>

101-

Bicycle Thieves (Italian: Ladri di biciclette); Vittorio De Sica. 1948.

<http://www.cynephile.com/2011/07/why-ladri-di-bicicletta-vittorio-de-sica-1948/>

102-

Bicycle Thieves (Italian: Ladri di biciclette); Vittorio De Sica. 1948.

<http://www.cynephile.com/2011/07/why-ladri-di-bicicletta-vittorio-de-sica-1948>

103-

Frame, *Playtime*, Jacques Tati's. 1967

<https://whitecitycinema.com/category/blu-raydvd-reviews/>

104-

Frame, *Playtime*, Jacques Tati's. 1967

<https://whitecitycinema.com/category/blu-raydvd-reviews/>

105-

Frame, *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro, 1974-76.

<http://livrozilla.com/doc/315758/tese-catarina-alves-costa---run>

106-

Frame, *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro, 1974-76.

<http://livrozilla.com/doc/315758/tese-catarina-alves-costa---run>

107-

Nanook of the North (also known as Nanook of the North: A Story of Life and Love In the Actual Arctic), Robert J. Flaherty. 1922

https://en.wikipedia.org/wiki/Nanook_of_the_North

108-

. Frame, *Storm over Mont Blanc* (German: *Stürme über dem Mont Blanc*), Arnold Fanck. 1930.

http://wikivisually.com/lang-de/wiki/St%C3%BCrme_%C3%BCber_dem_Mont_Blanc

109-

Frame, *Maria do Mar*, Leitão de Barros. 1930.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_do_Mar

110-

Frame, *La bête lumineuse (English: The Shimmering Beast)*, Pierre Perrault. 1982.

<http://movieworld.ws/pierre-perrault-film-works-volume-4-man-and-nature-loeuvre-de-pierre-perrault-volume-4-lhomme-et-la-nature/>

111-

Frame, *La bête lumineuse (English: The Shimmering Beast)*, Pierre Perrault. 1982.

<http://movieworld.ws/pierre-perrault-film-works-volume-4-man-and-nature-loeuvre-de-pierre-perrault-volume-4-lhomme-et-la-nature/>

112-

Frame, *Workers Leaving The Lumière Factory in Lyon (French: La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon)*, Louis Lumière. 1885.

https://en.wikipedia.org/wiki/Workers_Leaving_the_Lumi%C3%A8re_Factory

113-

Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança, Aurélio Paz dos Reis, 1896.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Sa%C3%ADda_do_Pessoal_Oper%C3%A1rio_da_F%C3%A1brica_Confian%C3%A7a

114-

Frame, *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick, 1975

<https://pt.pinterest.com/olakubicka/stanley-kubrick-barry-lyndon/>

115-

Frame, *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick, 1975

<https://pt.pinterest.com/olakubicka/stanley-kubrick-barry-lyndon/>

116-

Frame, *Lust for Life*, Vincent Minnelli 1956.

<https://pt.pinterest.com/explore/lust-for-life/>

117-

Frame, *Lust for Life*, Vincent Minnelli 1956.

<https://pt.pinterest.com/explore/lust-for-life>

118-

Dreams Akira Kurosawa's 1990.

<http://theredlist.com/wiki-2-20-777-782-view-1990-2000-profile-1990-bdreams-b.html>

119-

Dreams Akira Kurosawa's 1990.

<http://theredlist.com/wiki-2-20-777-782-view-1990-2000-profile-1990-bdreams-b.html>

120-

Dreams Akira Kurosawa's 1990.

<http://theredlist.com/wiki-2-20-777-782-view-1990-2000-profile-1990-bdreams-b.html>

121-

Frame, *Teorema*, Pier Paolo Pasolini, 1968

<http://www.rebeldemule.org/foro/cine/tema13267.html>

122-

Frame, *Teorema*, Pier Paolo Pasolini, 1968

<http://www.rebeldemule.org/foro/cine/tema13267.html>

123-

Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

<https://pt.pinterest.com/beatris1354/michelangelo-antonioni/>

124-

Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

<https://pt.pinterest.com/beatris1354/michelangelo-antonioni/>

125

Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

<https://pt.pinterest.com/beatris1354/michelangelo-antonioni/>

126-

Frame, *L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960.

<https://pt.pinterest.com/beatris1354/michelangelo-antonioni/>

127-

Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966.

<https://pt.pinterest.com/beatris1354/michelangelo-antonioni/>

128-

Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966.

<https://pt.pinterest.com/beatris1354/michelangelo-antonioni/>

129-

Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1966.

<https://pt.pinterest.com/beatris1354/michelangelo-antonioni/>

130-

Frame, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1966.

<https://vimeo.com/130020913>

131-

<https://vimeo.com/130020913>

132-

Frame, *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993.

http://avaxhome.unblocker.xyz/video/val_abraham.html

133-

Frame, *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993.

http://avaxhome.unblocker.xyz/video/val_abraham.html

134-

Landscape with the flight into Egypt, Joachim Patinir, 1516-1517.

http://www.kmska.be/en/collectie/highlights/Landschap_naar_Egypte.html

135-

Landscape with the flight into Egypt, Joachim Patinir, 1516-1517.

http://www.kmska.be/en/collectie/highlights/Landschap_naar_Egypte.html

136-

Frame, *Melancholia*, Lars von Trier, 2011.

<https://pt.pinterest.com/pin/74098356340509353/>

137-

Frame, *Melancholia*, Lars von Trier, 2011.

<https://pt.pinterest.com/pin/74098356340509353/>

138-

Frame, *The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993.

<https://theendofcinema.net/2015/10/>

139-

Frame, *The Mirror*, Andrei Tarkovski 1975.

<https://pitchflick.wordpress.com/2015/07/28/solaris-1972-and-the-mirror-1975-plus-a-note-on-my-blogging-future/>

140-

Frame, *The Searchers*, John Ford. 1956.

<https://www.ffffilm.com/movie/the-searchers-1956>

141-

Frame, *The Searchers*, John Ford. 1956.

<https://www.ffffilm.com/movie/the-searchers-1956>

Filmografia

The Abominable Snowman (Val Guest, 1957)

2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick 1968)

About Adam (Gerry Stembridge, 2001)

Aerograd (Alexander Dovzhenko, 1935)

After the Wax (Caz Maviyan-Davis, 1991)

The Age of Innocence (Martin Scorsese, 1993)

Aguirre: Wrath of God (Werner Herzog, 1972)

Alice in Wondertown (Daniel Díaz Torres, 1991)

Amachua kurabu, (Kurihara Kisaburo, 1920)

L'Amant (Jean-Jacques Annaud, 1991)

Amantes del círculo polar (Julio Medem, 1999)

Aparajito (Satyajit Ray, 1956)

A propos de Nice (Jean Vigo, 1929)

Ararat (Atom Egoyan, 2002)

Arrival of a Train at Ciotat (Auguste Lumière and Louis Lumière, 1896)

Atanarjuat the Fast Runner (Zacharias Kunuk, 2000)

Aurore (Luc Dionne, 2005)

L'Avventura (Michelangelo Antonioni 1960)

Avoir 20 ans dans les Aurès (René Vautier, 1972)

Bad Blood (Mike Newell, 1982)

Ballad of a Soldier (Grigorii Chukhrai, 1959)

Ballad of the Little Soldier (Werner Herzog, 1984)

The Ballroom of Romance (Pat O'Connor, 1982)

Barry Lyndon (Stanley Kubrick 1975)

La Bataille d'Algers (Gillo Pontecorvo, 1966)

Beau travail (Claire Denis, 1998)

Beijing Bastards (Yuan Zhang, 1993)

Beneath Clouds (Ivan Sen, 2002)

Berlin: Symphony of a Big City (Walther Ruttmann, 1927)

Between Friends (Don Shebib, 1973)

Bienvenido, Mister Marshall (Luis García Berlanga, 1952)

Bilbao (José Juan Bigas Luna, 1978)

The Birds (Alfred Hitchcock, 1963)

Bitter Sugar (Leon Ichaso, 1996)

Black Narcissus (Michael Powell and Emeric Pressburger, 1948)

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

The Blue Light (Leni Riefenstahl, 1932)

The Blue Angel (Josef von Sternberg, 1930)

Britain Can Take It! (Humphrey Jennings and Harry Watt, 1940)

Buenos Aires Affair (Wong Kar-Wai, 1997)

The Butcher Boy (Neil Jordan, 1997)

A Canterbury Tale (Michael Powell and Emeric Pressburger, 1944)

Captain Boycott (Frank Launder, 1947)

Caravan (Arthur Crabtree, 1946)

Caro Diario (Nanni Moretti, 1994)

Cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990)

La caza (Carlos Saura, 1965)

The Chant of Jimmy Blacksmith (Fred Schepisi, 1978)

Charulata (Satyajit Ray, 1964)

Le Chat dans le sac (Gilles Groulx, 1964)

Los chicos (Marco Ferreri, 1959)

Chocolat (Claire Denis, 1988)

Chungking Express (Wong Kar-Wai, 1994)

Circle of Danger (Jacques Tourneur, 1951)

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga, 1966)

Clear and Present Danger (Phillip Noyce, 1994)

A Clockwork Orange (Stanley Kubrick 1971)

Cloud-capped Star (Ritwik Ghatak, 1962)

Cloud Paradise (Nikolai Dostal, 1991)

Consequences (Godwin Mawuru, 2000)

The Constant Nymph (Basil Dean, 1933)

El corazón del bosque (José Luis Borau, 1979)

Cosas que dejé en la Habana (Manuel Gutiérrez Aragón, 1996)

Cossacks of the Kuban (Ivan Pyrev, 1949)

Crash (David Cronenberg, 1996)

Crouching Tiger Hidden Dragon (Ang Lee, 2000)

The Cruel Sea (Charles Frend, 1953)

The Dark Glow of the Mountains (Werner Herzog, 1984)

The Days before Christmas (Stanley Jackson, Wolf Koenig, Terrence McCartney Filgate, 1958)

Death of a Bureaucrat (Tomás Gutiérrez Alea, 1966)

December Bride (Thaddeus O'Sullivan, 1989)

The Demi-Paradise (Anthony Asquith, 1943)

Desperate Remedies (Peter Main and Stewart Wells, 1993)

Diva (Jean-Jacques Beineix, 1982)

Dr Zhivago (David Lean, 1965)

Don's Party (Bruce Beresford, 1976)

Doss House (John Baxter, 1933)

Double Happiness (Mina Shum, 1994)

Drunken Angel (Akira Kurosawa, 1948)

Drylanders (Don Haldane, 1964)

Earth (Alexander Dovzhenko, 1930)

Edge of the World (Michael Powell, 1936)

Edward Scissorhands (Tim Burton, 1990)

The Enigma of Kaspar Hauser (Werner Herzog, 1974)

The English Patient (Anthony Minghella, 1996)

El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)

Esther Waters (Ian Dalrymple and Peter Proud, 1948)

Exposure (Kieran Hickey, 1978)

Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick 1999)

Fallen Angels (Wong Kar-Wai, 1995)

The Falls (Kevin McMahon, 1991)

The Far Shore (Joyce Wieland, 1976)

The Field (Jim Sheridan, 1990)

The Fifth Element (Luc Besson, 1997)

The First Machete Charge (Manuel Octavio Gómez, 1969)

Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982)

Flame (Ingrid Sinclair, 1996)

49th Parallel (Michael Powell, 1941)

Furtivos (José Luis Borau, 1975)

Genevieve (Henry Cornelius, 1953)

Girl from Hunan (Fei Xie, 1986)

The Goddess (Satyajit Ray, 1960)

The Goddess (Yonggang Wu, 1934)

Goin' Down the Road (Don Shebib, 1970)

Los golfos (Carlos Saura, 1959)

Goodbye Pork Pie (Geoff Murphy, 1981)

The Good Companions (Victor Saville, 1933)

Great Day (Lance Comfort, 1945)

Great Expectations (David Lean, 1946)

Guantanamo (Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, 1997)

La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)

The Happy Guys (Grigorii Alexandrov, 1934)

The Heart of Britain (Humphrey Jennings, 1941)

Heart of Glass (Werner Herzog, 1976)

Heart of the Stag (Michael Firth, 1984)

Heavenly Creatures (Peter Jackson, 1994)

Henry V (Lawrence Olivier, 1944)

Henry, Portrait of a Serial Killer (John McHaughton, 1986)

Hephzibah (Curtis Levy, 1998)

Hero (Zhang Yimou, 2002)

High and Low (Akira Kurosawa, 1963)

Histories of the Revolution (Gutiérrez Alea, 1960)

The History of the Kelly Gang (Charles Tait, 1906)

Un Homme et son péché (Paul Gury, 1948)

Horse (Kevin Liddy, 1992)

House of Flying Daggers (Zhang Yimou, 2004)

How It Feels to Be Run Over (Cecil Hepworth, 1900)

Ice Cold in Alex (J. Lee Thompson, 1958)

I Know Where I'm Going! (Michael Powell and Emeric Pressburger, 1945)

Ikuru (Akira Kurosawa, 1952)

I Love a Man in Uniform (David Wellington, 1993)

Indochine (Régis Wargnier, 1992)

Infernal Affairs (Wai Keung Lau and Siu Fai Mak, 2002)

Into the West (Mike Newell, 1992)

Jedda (Charles Chauvel, 1955)

Judo (Zhang Yimou, 1990)

Kabeatsuki heya (Kobayashi Masaki, 1953)

Kasbah (Mariano Barroso, 2000)

Koktebel (Boris Khlebnikov and Aleksei Popogrebskii, 2003)

Komsomolsk (Sergei Gerasimov, 1939)

Ladri di Biciclette (Vittorio De Sica, 1948)

The Last Supper (Gutiérrez Alea, 1979)

Lawrence of Arabia (David Lean, 1962)

Le Mépris (Jean-Luc Godard, 1963)

Laxdale Hall (John Eldridge, 1952)

Listen to Britain (Humphrey Jennings and Stewart McAllister, 1942)

Little Dieter Needs to Fly (Werner Herzog, 1997)

The Long Memory (Robert Hamer, 1953)

The Lord of the Rings (Peter Jackson, 2001–3)

Lorna Doone (Basil Dean, 1934)

Love Story (Leslie Arliss, 1944)

Lucía (Humberto Solas, 1968)

Manuela (Humberto Solas, 1966)

Man, with a Movie Camera (Dziga Vertov, 1929)

Martín Hache (Adolfo Aristaráin, 1998)

Masala (Srinivas Krishna, 1991)

A Matter of Life and Death (Michael Powell and Emeric Pressburger, 1946)

Mauri (Merata Mita, 1988)

Men of sugar (Pastor Vega, 1965)

Millions like Us (Frank Launder and Sidney Gilliat, 1943)

The Mill on the Floss (Tim Whelan, 1937)

The Miracle Worker (Alexander Medvedkin, 1937)

Mirror (Andrei Tarkovskii, 1974)

Miss Grant Goes to the Door (Brian Desmond Hurst, 1940)

Mon oncle Antoine (Claude Jutra, 1971)

More Time (Isaac Mabhikwa, 1993)

La muerte de Mikel (Imanol Uribe, 1983)

Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988)

My Best Fiend (Werner Herzog, 1999)

My One-legged Dream Lover (Penny Fowler-Smith and Christine Olsen, 1998)

Nanook of the North (Robert Flaherty, 1921)

The Navigator: A Medieval Odyssey (Vincent Ward, 1988)

Neria (Godwin Mawuru, 1992)

Ngati (Barry Barclay, 1987)

Night of the Demon (Jacques Tourneur, 1957)

The North-West Frontier (J. Lee Thompson, 1959)

North by Northwest (Alfred Hitchcock, 1959)

Nosferatu: A Symphony of Horror; or simply Nosferatu (F. W. Murnau, 1921/22)

Nosferatu (Werner Herzog, 1979)

Nothing (Vincent Natali, 2003)

Ocaña: retrato intermitent (Ventura Pons, 1979)

The Old and the New (Sergei Eisenstein, 1929)

Oliver Twist (David Lean, 1948)

Once Were Warriors (Lee Tamahori, 1993)

One Night the Moon (Rachel Perkins, 2001)

The Other Francisco (Sergio Giral, 1974)

Otoshiana (Teshigahara Hiroshi, 1962)

Paperback Hero (Peter Pearson, 1973)

Panorama from Incline Railway (American Mutoscope and Biograph, 1902)

Peppermint Frappé (Carlos Saura, 1967)

El perquè de tot plegat (Ventura Pons, 1994)

La Petite Aurore, l'enfant martyre (Yves Bigras, 1952)

Phantom Ride on the Canadian Pacific (Edison Manufacturing Company, 1903)

Phenomenon (Jon Turteltaub, 1996)

The Piano (Jane Campion, 1993)

El pico (Eloy de la Iglesia, 1982)

Playtime (Jacques Tati, 1967)

Poitín (Bob Quinn, 1978)

Pour la suite du monde (Pierre Perrault and Michel Brault, 1963)

Pouvoir intime (Yves Simoneau, 1986)

Princess Mononoke (Miyazaki Hayao, 1997)

Psycho (Gus Van Sant, 1998)

The Quiet Man (John Ford, 1952)

Radiance (Rachel Perkins, 1998)

Ranchedor (Sergio Giral, 1976)

The Red Desert (Michelangelo Antonioni, 1964)

Red Sorghum (Zhang Yimou, 1987)

Reefer and the Model (Joe Comerford, 1987)

The Return (Andrei Zviagintsev, 2003)

The Rich Bride (Ivan Pyrev, 1937)

Riding Alone for Thousands of Miles (Zhang Yimou, 2005)

Rien que les heures (Alberto Cavalcanti, 1926)

Rojou no reikon (Minoru Murata, 1921)

Romper Stomper (Geoffrey Wright, 1992)

Rory O'More (Sidney Olcott, 1910)

Rude (Clement Virgo, 1995)

Sal Gorda (Fernando Trueba, 1982)

Scanners (David Cronenberg, 1980)

The Scarecrow (Sam Pillsbury, 1982)

Scott of the Antarctic (Charles Frend, 1948)

Scream of Stone (Werner Herzog, 1991)

Secondary Roles (Orlando Rojas, 1989)

The Secret of Roan Inish (John Sayles, 1994)

Sé infiel y no mires con quien (Fernando Trueba, 1985)

Sekai wa kyofusuru (Kamei Fumio, 1957)

Seven of the Brave (Sergei Gerasimov, 1937)

The Seventh Seal (Ingmar Bergman, 1956)

Signs of Life (Werner Herzog, 1968)

Simba (Brian Desmond Hurst, 1955)

Si Mungu Mtupu (Hammie Rajab, 1999)

Sleeping Dogs (Roger Donaldson, 1977)

The Shining (Stanley Kubrick 1980)

Sliver (Phillip Noyce, 1993)

Splendor in the Grass (Elia Kazan, 1961)

Smash Palace (Roger Donaldson, 1981)

Snowball Cherry Red (Vasilii Shukshin, 1973)

Sonatine (Takeshi Kitano, 1993)

Song of the Road (John Baxter, 1937)

Song of the Tourist (Pastor Vega, 1967)

La Soufrière (Werner Herzog, 1977)

South Riding (Victor Saville, 1938)

Spring on Zarechnaia Street (Felix Miromer and Marlen Khutsiev, 1956)

Stage Sisters (Xie Jin, 1965)

Star Wars (George Lucas, 1977)

Strawberry and Chocolate (Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, 1993)

Stray Dog (Akira Kurosawa, 1949)

Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)

The Sweet Hereafter (Atom Egoyan, 1997)

Tampopo (Juzo Itami, 1986)

Tasio (Montxo Armendáriz, 1984)

Taxi (Carlos Saura, 1996)

Ten Canoes (Rolf de Heer and Peter Djigirr, 2006)

Te Rua (Barry Barclay, 1991)

They're a Weird Mob (Michael Powell, 1966)

Three Times (Hsiao-Hsien Hou, 2005)

Tierra (Julio Medem, 1994)

Tierra sin pan (Luis Buñuel, 1933)

Tigres de papel (Fernando Colomo, 1977)

The Titfield Thunderbolt (Charles Crichton, 1953)

Tokyo Story (Yasujiro Ozu, 1953)

Too Much (Fernando Trueba, 1995)

The Tracker (Rolf de Heer, 2002)

Tuyas Marriage (Quanan Wang, 2006)

27 horas (Montxo Armendáriz, 1986)

Vale Abrão (Manuel de Oliveira, 1993)

Vertical Love (Arturo Sotto, 1997)

Vertigo (Alfred Hitchcock 1959)

Victoria the Great (Herbert Wilcox, 1937)

La vida sigue (Fernando Fernán Gómez, 1962)

Videodrome (David Cronenberg, 1982)

View from Gorge Railroad (Thomas Edison, 1896)

Vigil (Vincent Ward, 1984)

The Village (M. Night Shyamalan, 2004)

Violent Cop (Takeshi Kitano, 1989)

Viridiana (Luis Buñuel, 1960)

Waking Ned (Kirk Jones, 1999)

Walkabout (Nicholas Roeg, 1971)

The Water Gypsies (Maurice Elvey, 1931)

Waydowntown (Gary Burns, 2000)

Went the Day Well? (Alberto Cavalcanti, 1942)

Werner Herzog Eats His Shoe (Les Blank, 1980)

Whale Rider (Niki Caro, 2002)

Whisky Galore! (Alexander Mackendrick, 1948)

The Wicked Lady (Leslie Arliss, 1945)

Wild Man (Geoff Murphy, 1977)

Wimbo WA Mianzi (Yusuf Chuwa, 1985)

The Wind that Shakes the Barley (Ken Loach, 2006)

The World of Apu (Satyajit Ray, 1959)

Woyzeck (Werner Herzog, 1979)

The Young Rebel (Julio García Espinosa, 1961)

Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, 1970)

Zigomar (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911)

Lo zio di Brooklyn (Daniele Ciprì and Franco Maresco, 1995)

Un Zoo la nuit (Jean-Claude Lauzon, 1987)

Zui hao de shiguang (Hsiao-Hsien Hou, 2005)

Anexos:

TRÊS TEXTOS DE NEWMAN²⁷⁵:

- . Pintura Índia da Costa Nordeste, 1946.
- . O Quadro Ideográfico, 1947.
- . A Arte dos Mares do Sul, 1946.

PINTURA ÍNDIA DA COSTA NORDESTE

Newman organizou uma segunda exposição de arte primitiva para a Betty Parsons, desta vez da pintura Índia da Costa Nordeste, para celebrar a abertura da sua própria galeria (Betty Parsons), na rua *Fifty-Seventh*. Como anteriormente, ele preparou os arranjos e escreveu o catálogo para a exposição, que abriu no dia 30 de setembro até ao dia 19 de outubro de 1946.

“Tem-se tornado cada vez mais aparente que para percebermos a arte moderna, temos de fazer uma avaliação das artes primitivas; tal como a arte moderna, mantêm-se como uma ilha de revolta da estética da Europa Ocidental. As muitas tradições da arte primitiva mantêm-se à parte, como autênticas realizações estéticas que florescem sem beneficiar da história europeia.

No continente americano, ao longo da Costa do Pacífico do Canadá e do Alasca do sul, emergiu uma arte com uma tradição válida, que é uma das mais ricas expressões humanas. Contudo a Arte Índia da Costa Nordeste, se não toda, é invariavelmente compreendida em termos da forma do Totem.

Na montagem desta exposição da pintura da Costa Nordeste, em honra da abertura da nova galeria Betty Parsons (Mrs. Parsons deve ser congratulada pela longa devoção que tem pela arte moderna e primitiva). Eu tenho estado ansioso para mudar o centro de interesse deste trabalho, pouco conhecido, que muitos antropólogos reivindicam antecipadamente, de que o Totem é uma escultura. Se é ou não, ele constitui um dos mais vastos, certamente um dos mais impressionantes tesouros de

²⁷⁵ Tradução livre do inglês pelo autor desta tese. In Newman, Barnett, *Selected Writings and interviews*, University of California Press, 1992.

pintura primitiva, que desceu até nós de qualquer parte do globo.

É nossa esperança que estas grandes obras de arte, quer seja nas paredes das casas, nas roupas cerimoniais e nas vestes oficiais, ou como mantas cerimoniais, serão desfrutadas, em atenção a elas, mas não é apropriado enfatizar, que será um erro considerar estas pinturas como meros instrumentos decorativos: eles constituem uma espécie de indicador do desenho.

O desenho era uma função separada praticada pelas mulheres, e tomava a forma de um desenho geométrico, não objetivo, modelo ou padrão. Estas pinturas eram ritualizadas. Elas constituem uma expressão de crenças mitológicas, dessas pessoas, e tomavam a forma dos objetos cerimoniais, somente porque essas pessoas não praticavam uma arte formal ou pintavam sobre tela. Lá, a tradição estética dominante era o abstrato.

As suas representações, os seus deuses mitológicos e os monstruosos Totens eram símbolos abstratos, utilizando formas orgânicas sem se preocuparem com os contornos das aparências. Tão restrito era esse conceito, que todas as coisas vivas eram mostradas “Interiormente” através da bissecção do animal, mostrando ambas as partes deste, que era a ilusão de um modelo simétrico. As suas preocupações, contudo, não eram com a simetria, mas com a natureza do organismo, o modelo metafísico da vida.

Há uma resposta nestes trabalhos para quem assume que a arte moderna abstrata é um exercício esotérico de uma elite snob, entre essas pessoas simples, a arte era normal (abstrata), bem compreendida, uma tradição dominante.

Podemos dizer que o homem moderno perdeu esta capacidade para pensar num nível superior? Não é este trabalho mais iluminado que o trabalho dos nossos artistas modernos abstratos; que trabalhando com a linguagem plástica, a que nós chamamos de abstrata, contam uma infusão do conteúdo intelectual e emotivo, e que sem nenhuma imitação dos símbolos primitivos, estão criando um mito vivo para nós na nossa própria época.”

O QUADRO IDEOGRÁFICO

As análises de Newman sobre a “nova pintura” na América e os seus vastos estudos de arte primitiva, culminaram neste catálogo com o prefácio “*O Quadro Ideográfico*”, para a exposição de pintores que ele organizou na Betty Parsons Gallery, que se realizou desde o dia 20 de janeiro a 8 de fevereiro de 1947. O laconismo e a eloquência das suas declarações acerca dos artistas primitivos e modernos, revelam como se tinham cristalizado de modo completo as suas ideias em 1947 e sugerem o quanto ele estava perto de penetrar no seu próprio trabalho plástico.

“O artista Kwakiutl pintava sobre peles de animais e ele mesmo não se preocupava com as inconseqüências que faziam levantar a competição na Costa Nordeste Índia. Nem ele, em nome de uma elevada pureza, renuncia ao mundo vivo para o materialismo de desenho, desprovido de significação. As formas abstractas que ele usa, a sua intensa linguagem plástica é dirigida por uma vontade ritualista próxima de um metafísico inteligente. As realidades do dia-a-dia deixam para os fazedores de ninharias; um agradável divertimento de um assunto não objetivo, para as mulheres dos cestos de tecelagem.

Para ele, a forma era uma coisa viva, um veículo para um complexo pensamento abstrato, um portador de terríveis sentimentos, que ele sente perante o terror do inexplicável.

A forma abstrata, por consequência, era real em vez de uma “abstração” formal de um facto visual, com o som harmónico de uma já conhecida natureza. Nem tão pouco era uma ilusão purista, com a carga excessiva de verdades pseudocientíficas. As bases de um ato estético é a ideia pura.

Mas a ideia pura é necessariamente um ato estético. Então assim o paradoxo epistemológico será problema do artista. Nem espaço cortado, nem espaço construído, nem construção, nem destruição Fauvista; nem a linha pura, direita e pequena, nem linha torturada, deformada e humilhante; nem o olho preciso nem o olho selvagem do sonho, tremendo; mas o complexo-ideia que faz o contacto com o mistério da vida, do homem, da natureza, da força, do caos negro que é a morte, ou a inteligência, um caos brando que é a tragédia.

Só para isto tem significado. Tudo o resto, é todo o resto.

Esponânea e emergindo de diversos pontos, surgiu durante os anos da guerra uma nova força na pintura americana, que é o moderno duplicado do impulso da arte primitiva. Já em 1942 Mr. Edward Alden Jewell foi o primeiro publicamente a informar disto. Desde então vários críticos e negociantes têm tentado rotular e descrever o “acontecimento”.

É agora o tempo para o artista, ele próprio mostrar o dicionário, para tornar claro para a comunidade as intenções que o motivam assim como os seus colegas. Agora há um grupo de artistas que não são pintores abstratos, apesar de trabalharem naquilo que é conhecido como estilo abstrato. Mrs. Betty Parsons organizou uma exposição representativa deste trabalho na sua galeria, com os artistas que são os seus expoentes. Não é sem significado que muitos deles estão associados à sua galeria.”

A ARTE DOS MARES DO SUL

Newman escreveu este artigo (originalmente publicado em espanhol) em consequência da “*Art of the South Seas*”, uma exposição que teve occoreu no museu de arte moderna de Nova Iorque, nos princípios de 1946. Este artigo foi publicado em junho desse ano em espanhol na revista “*Ambos Mundos*” e somente foi traduzida para inglês em 1970. Neste artigo, Newman fala das suas ideias acerca dos impulsos da arte primitiva e do impulso da arte moderna para “primitivar-se”, distinguindo várias culturas, mas reconhecendo propostas semelhantes especialmente entre a arte da Oceânia e o Surrealismo.

“A arte primitiva tornou-se para os artistas o sonho “romântico” dos nossos tempos. Cada época artística como cada época histórica tem os seus sonhos “românticos” acerca do passado, visto que os artistas, não menos que os historiadores, anseiam os grandes feitos de outras épocas, nunca os realizados no tempo deles. Os impressionistas, é bem conhecido, tiveram o “sonho” deles nas gravuras japonesas. Eles semearam esta arte do oriente, como à séculos atrás os Bizantinos desejaram criar uma arte sacra à volta da lenda de Cristo, e tiveram a sua “Paixão” na grandeza religiosa da Índia e da China.

Até os impressionistas quebraram o “feitiço”, a vida emocional europeia foi dominada, durante séculos pelo sonho grandioso do Renascimento. O próprio Renascimento foi buscar o seu sonho à Grécia clássica, e para os Gregos a pirâmide Egípcia foi o símbolo da beleza absoluta, o símbolo das suas esperanças artísticas.

No nosso tempo, Picasso pode ter tido muitas utopias, mas o seu primeiro “sonho” — aquele que lhe deu “Voz” — foi a escultura negra. Isto não quer dizer que a sua arte deriva daí, mas Picasso tentou adquirir as ideias artísticas que ele pensava que existiam na tradição da arte primitiva. Semelhantemente Matisse encontrou o seu “mundo nostálgico” nas grandes tradições da Pérsia primitiva.

Os não-objetivos de Kandinsky a Mondrian, anseiam pelo purismo do desenho primitivo. O expressionismo apanhou o idioma da arte moderna, rotulou esse idioma como uma interpretação do significado da arte primitiva, para expressar uma arte pessoal; como a uma certa distância El Greco usou o “sonho Veneziano” para expressar a sua própria visão. A moderna escultura também tem o seu “romance” com a tradição primitiva: Brancusi, com a pré-história e a arte negra, Henry Moore com a escultura pré-colombiana Mexicana, Lipchitz com a sucessão de estilos primitivos.

O Museu de Arte Moderna de New York trouxe estas interligações entre a arte moderna e a arte de povos primitivos até nós, com a recente exposição de objetos artísticos das ilhas da Oceânia, do Pacífico do Sul.

Com esta exposição é agora claro que até o surrealismo — que deu sempre a impressão de estar na periferia da revolução moderna das artes plásticas — não é exceção no “Romantismo” do nosso tempo, que tem o seu Romance na Arte dos Mares do Sul.

Esta foi a mais importante exposição que se realizou até agora, e a primeira onde há uma preocupação estética deste material, tornando isto um evento de dimensão internacional. É interessante que à exceção das peças trazidas da Austrália para representar a arte dos Aborígenes, as quatrocentas peças apresentadas vêm todas de museus científicos americanos. Foi preciso uma guerra para o público Americano perceber a importância destas culturas, porque até agora, eram apenas símbolos de

culturas exóticas, para agências de viagens, fazerem cartazes.

O alcance da arte dos Mares do Sul, é tão vasto que seria incompleto tentar dar uma análise detalhada aqui, como seria insuficiente tratar a história da Europa ocidental numa frase. A Arte dos Mares do Sul integra desde o ornamento, estilos decorativos Rococós dos Maoris da Nova Zelândia, para a funcional simplicidade das ilhas da Micronésia, do expressionismo da arte semirealista da ilha da Páscoa, até ao simbolismo imaginativo dos desenhos a carvão da Nova Irlanda; dos desenhos metafísicos dos Aborígenes da Austrália, até à arte abstrata da Papua Nova-guiné.

Porem, se é possível isolar o caracter distintivo de uma tradição artística — por exemplo descrever a arte ocidental como uma arte Voluptuosa — também pode ser dito, que o caracter distintivo da arte

Africana é que é uma arte de terror; terror perante a natureza, a ideia de natureza como um “Deus” que se manifesta na selva. Se pode dizer-se que a arte Mexicana contém um poder de terror, também se pode dizer que apesar da sua vasta amplitude o caracter distintivo da arte da Oceânia, a qualidade que nos dá a chave, para a sua diferença, das outras tradições artísticas, é o seu senso de magia. É uma magia baseada no terror, mas ao contrário do terror africano perante a natureza, este é um terror perante o significado da natureza, o terror envolvido na procura das respostas inerentes às misteriosas forças da natureza.

Toda a vida está cheia de terror e a razão da arte primitiva está muito próxima do pensamento moderno. Vivendo nós em tempos de grandes terrores, estamos numa posição de entender a sensibilidade primitiva que o homem sente por isto. Contudo apesar do homem sentir terror, é nos objetos que expressam este “sentimento”, que contem os elementos de interpretação cultural que permitem a diferenciação das suas expressões subjetivas. O homem moderno tornou-se no seu próprio terror. Para o Africano, e para o Mexicano, o medo estava na selva, na natureza bruta.

Nas ilhas do Pacífico Sul é capaz de não ter havido um gosto pelo terror perante uma natureza imobilizada, mas perante forças incontrolláveis da natureza: o mar

inatingível, os ventos imensuráveis.

Na Oceânia o terror é um elemento mais real do que uma imagem tangível. O mar e o vento ao contrário da floresta estática ou da selva, aproxima atos metafísicos. Ora benigno ora catastrófico, eles surgem-nos fora do espaço misterioso. O terror que eles trazem não simboliza um medo perante uma natureza material, mas perante forças abstratas. O artista da Oceânia na sua tentativa de explicar o mundo que o rodeia, estabelece ele próprio uma epistemologia do inatingível. Ele desenvolve uma arte pictural, que contém um drama extravagante, que se pode chamar de teatro — de Magia.

A exposição em Nova Iorque, foi elaborada, de modo a que cada grupo mostrasse influências com as várias facetas do movimento de arte moderna. O funcionalismo dos objectos da Micronésia parece aos nossos olhos concepções construtivistas. As distorções das figuras e dos desenhos da Papua tocam os nossos pintores abstratos, algumas delas “chamam os nossos” expressionistas. Mas a maior influência, o ponto de contacto mais visível, é sem dúvida nenhuma com os nossos surrealistas.

Nós sabemos que para os surrealistas, ou para os movimentos que saíram do surrealismo o sonho utópico não era o que muitos supõem o renascimento, mas a arte do Pacífico Sul. O laço é claro é apenas uma união de emoções. Nós sabemos que historicamente os surrealistas chegaram às suas propostas através de Freud. Ele foi a Catálise que preencheu os inconscientes deles e que deu esperança que eles podiam, através da livre associação de ideias e de símbolos, chegar a um mundo mágico. Os surrealistas derivam de Freud.

Contudo a relação do surrealismo com o pacífico Sul torna claro que o pintor moderno, seja qual for a sua escola, está emocionalmente ligado à arte primitiva. O artista da Oceânia e o surrealista formam uma fraternidade comum a uma proposta estética.

Como a exposição clarifica, esta fraternidade também mostra as fundamentais diferenças entre eles, o que explica o porque os surrealistas falharam na sua tentativa de alcançar esta comunhão conjunta. Pode-se até pensar que o objetivo desta

importante exposição é demonstrar a falha dos surrealistas para interpretar o significado do mágico — que eles só compreenderam o seu aspeto superficial; insistindo numa apresentação materialista disso, na tentativa de apresentar um mundo transcendental em termos de realismo, em termos da “plástica” renascentista e do espaço renascentista, misturando o sonho geral do artista moderno com o sonho já gasto da Europa académica.

Os surrealistas esperavam tornar aceitável o que eles conscientemente sabiam que era irreal. Esta insistência realística, esta tentativa de fazer o irreal mais real, através de uma overdose de ilusão, acaba por falhar nessa tentativa de ir para além da ilusão.

Nisto está a linha de divisão entre os surrealistas e os artistas da Oceânia. Nós sabemos que o artista primitivo no seu esforço não nos dececiona. Ele acredita na sua magia. Nós sentimos isso porque vimos que as suas convicções são profundas. Sem nenhuma tentativa de ilusão, trabalhando diretamente, usando os materiais da natureza, o artista primitivo dá-nos a sua visão, completa e com candura.

Há um novo movimento que chegou à América, e que mostra através dos seus trabalhos uma reinterpretação da arte da Oceânia, e que se baseia numa arte de magia. As suas técnicas, são as técnicas da arte abstrata moderna, mas as suas origens repousam no mesmo tema mitológico que motivou o artista do pacífico Sul. Estes artistas estão mais próximos do artista primitivo que os tradicionais surrealistas. Contudo uma análise do trabalho deste grupo é assunto a tratar noutro artigo.”

Barnett Newman

